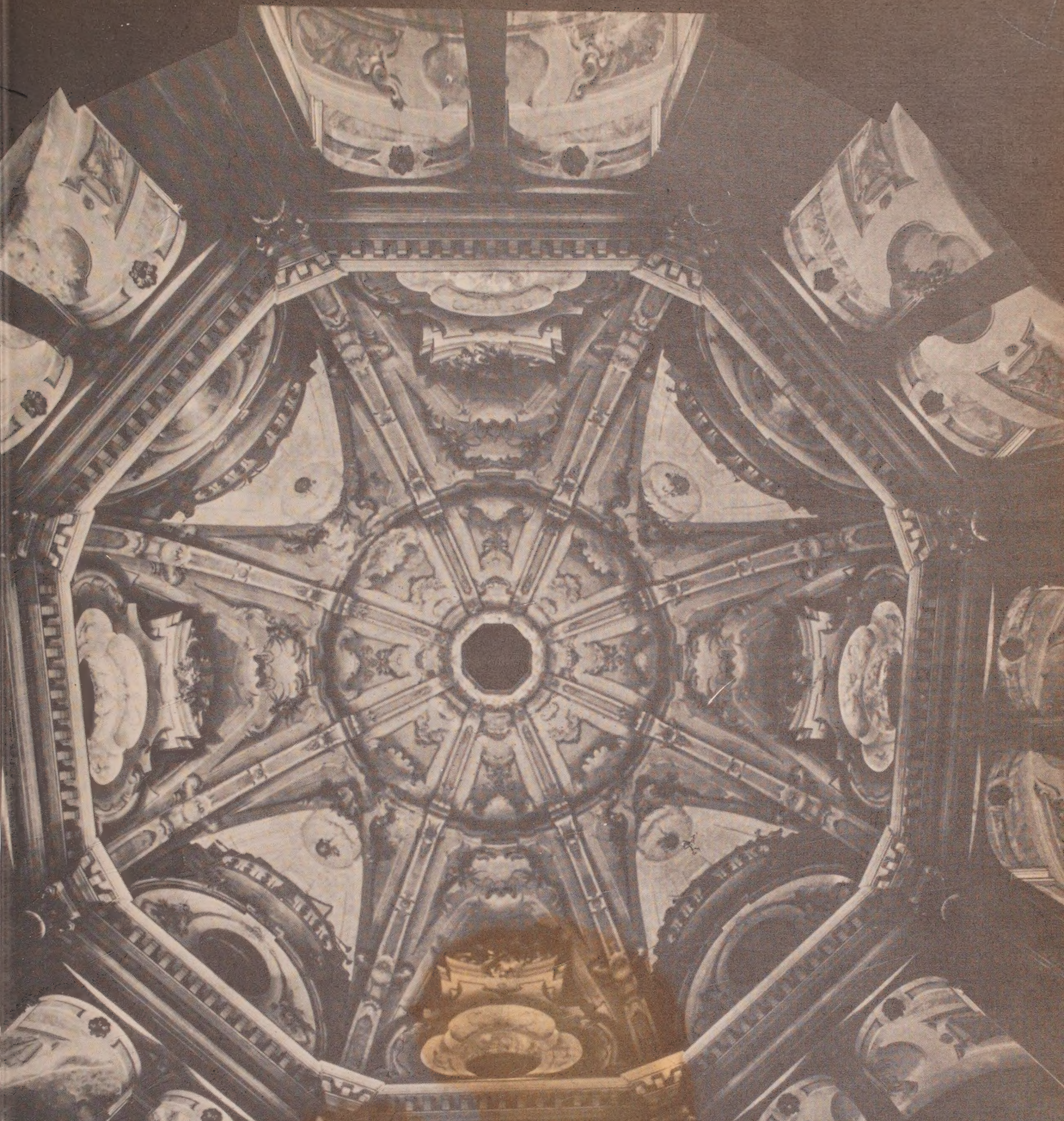


VOLUME XLVIII
1960 - FASC. 12
488

# ARTE CRISTIANA

CD

# ARTE CRISTIANA

VOLUME XLVIII
Fasc. 12 (488)
DICEMBRE 1960

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETA' AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA E ALL'UNIONE DELLA STAMPA PERIODICA ITALIANA (U. S. P. I.)




*In copertina:* Santuario di Canepanova, Pavia - Interno della Cupola


**Depositari di Arte Cristiana:**

Libreria Hoepli, MILANO - Libreria Ledi, MILANO - Libreria antiquaria Leo S. Olski, FIRENZE - Libreria Aldo Garzanti, MILANO - Libreria Liberma, ROMA - Libreria Nardecchia, ROMA - Libreria Salimbeni G., FIRENZE - Libreria Ed. Internazionale, MILANO - Libreria Ed. Ancora, MILANO - Libreria Internazionale Vallerini, PISA - Libreria Miccoli, LECCE - Libreria Paternolli, GORIZIA - Libreria S Brigida, NAPOLI - Libreria Int. Rizzoli, BOLOGNA - Libreria Filippi Ulderico, TARANTO - Libreria Ed. Patron, BOLOGNA - Libreria Ed. Trani, TRIESTE - Libreria Eda Mori, AREZZO - Libreria Ivaldo Bricca, PIACENZA - Libreria Rag. Bruno Martore, TREVISO - Libreria F.lli Dessi, CAGLIARI. Libreria Mirto, MADRID. Library Metropolitan, NEW YORK. Library of Congress, WASHINGTON.

*CONDIZIONI DI ABBONAMENTO PER IL 1960*

ABBONAMENTO L. 2500 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 280
ABBONAMENTO SOSTENITORE (riceve tutte le edizioni dell'anno) . L. 7000
ARTE CRISTIANA e L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA . . . L. 2900
Per abbonamenti servirsi del c. c. p. N. 3-1137 - Milano

*ABBONAMENTI CUMULATIVI (sconto 10%) con:*

La SETTIMANA CATTOLICA MUSICA SACRA PALESTRA DEL CLERO
RIVISTA LITURGICA . . "AMBROSIUS" . . MINISTERIUM VERBI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (11/18)
SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19
Telefoni: Direzione e Amministrazione 450.378 - Redazione 450.665
Suppl. trimestr. di "ARTE CRISTIANA" è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA"

**Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III** - Iscrizione al N. 1940 del Registro della Cancelleria del Tribunale ai sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1949 N. 47 - *Nihil obstat quominus imprimatur:* Sac. MARCUS MELZI, Censor delegatus - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolans.:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen. - Dirett. propr. Mons. GIACOMO BETTOLI - Milano - c.c.p. N. 3/1137

# COSCIENZA CRISTIANA E URBANISTICA PRIVATA

*E' un problema di cui non ho mai sentito predicare nessuno, eppure, nella tesi cristiana del valore dei beni in genere e della proprietà universale, ci sono tutte le premesse per affermare quanto vorrei qui esporre.*

*Anzitutto ecco un fenomeno interessante: il moltiplicarsi euforico della iniziativa privata e pubblica, nel campo edilizio, urbanistico, architettonico:* la febbre dell'oro *che ha portato un benessere e una ricchezza mai vista in Italia si è tradotta in* malattia della pietra; *tutti costruiscono: l'operaio e il contadino la casetta, i signori la villa, l'industriale nuovi stabilimenti, gli speculatori i condomini, le società i grattacieli, le pubbliche amministrazioni ponti, strade, acquedotti, linee ad alta tensione, ecc. ecc.*

*Ed ecco un secondo fenomeno: sotto la pressione di questa malattia della pietra, secolari equilibri ambientali, paesistici, storici, panoramici, artistici, crollano all'istante. La maggior parte, per non dire la quasi totalità, degli imprenditori di qualunque iniziativa, si regola con scarsa coltura, con formale rispetto di leggi peraltro inadeguate, valutando i beni in gioco solo alla luce di interessi del tutto economici o addirittura numerici (reddito agrario, reddito fondiario, incidenza costi terreno, spese di urbanizzazione, ecc. ecc.) senza mai arrivare a scoprire in termini influenzanti, quei valori che perfino l'uomo più primitivo, anzi lui proprio, sa immediatamente godere, apprezzare, riconoscere e ricercare.*

*Conseguenze: senza che si possa sempre identificare un unico vero colpevole vengono distrutti e cioè tolti all'uso* di tutti *dei beni di notevole valore che generazioni e generazioni avevano potuto godere e insieme rispettare e conservare. Di che beni si tratta? Di beni che finora non sono definiti come beni economici, tuttavia sono autentici valori! Sono beni molto utili alla vita umana completa, proprio perché costituiscono l'ambiente in cui si svolge la vita nostra e sono spesso più determinanti per la nostra formazione che non tanti beni economici che si valutano in moneta.*

*Di questi beni l'umanità e la società hanno ancora un usufrutto collettivo cioè maggiormente consono alla primitiva destinazione divina del creato.*

*La coscienza cristiana ci insegna a considerare la ricchezza come un bene avuto in deposito da amministrare per il bene próprio e altrui; questa coscienza tempera la dottrina della proprietà privata che la morale cristiana ha legittimato secondo gli usi del vivere civile e la relativa esperienza. Questa coscienza cristiana ha ora bisogno di essere sensibilizzata a riguardo del rispetto di quei valori che pur non cadendo sotto un privato diritto, non hanno perciò perso la loro enorme utilità.*

*E' cosa davvero strana che la nostra generazione, che con certune sue ideologie e taluni orientamenti sociali ha mostrato di voler rispettare meno che il passato la proprietà privata, sia di fatto quella che meno delle altre rispetta la proprietà collettiva.*

*Fortunatamente ancor oggi un bel panorama, la bellezza delle città, delle vie, dei monumenti, la salubrità dell'aria, creata da una florida vegetazione, la freschezza dei corsi d'acqua sono beni di cui possono ugualmente godere latifondisti e nullatenenti.*

*In verità però bisognerebbe anche aggiungere che spesso né i possidenti terrieri, proprietari di case e giardini, né i proletari possono godere come prima di questi beni perché essi vengono gradualmente rovinati da interventi di ogni genere più sopra accennati.*

*Il grave è che mentre molto bisogna fare per tutelare questi beni, data la loro vastità, l'impossibilità di catalogarli, di conoscerli, persino talora da parte di pubblici amministratori ed ufficiali, pochissimo basta per rovinarli e non di rado quasi innocentemente.*

*Dobbiamo infatti dire che sarà sempre impossibile arrivare col solo vigore delle leggi ad impedire il brutto fenomeno e a garantire la conservazione del patrimonio pubblico, quello per cui chiunque vi sia nato o vissuto può dire « mia Patria » e « mia terra » anche se non ne possiede neppure un palmo quadrato. Bisognerebbe che tutti questi beni fossero dichiarati proprietà dello Stato (che sarebbe come dire nulla è del privato cittadino) ma saremmo ancora daccapo, e il « ventennio » l'ha pur insegnato, lo Stato anche se sovranissimo non è una persona impeccabile, disinteressata e sapientissima; in concreto esso è un complesso burocratico, dove quand'anche non giochi la corruzione e la malafede, gioca pur sempre l'ignoranza, l'influenza politica, la pressione sociale, la varietà della mentalità e dei gusti.*

*La medicina adatta bisogna trovarla altrove.*

*Certamente un gran passo sarebbe compiuto se si vincesse l'egoismo, se si togliesse la possibilità di nuocere a coscienza avvertita, almeno certi casi più clamorosi di sfacciata speculazione non succederebbero. Certamente, ancora, bisogna riconoscere che le leggi urbanistiche italiane, sono inadeguate al bisogno di salvaguardare il patrimonio ambientale superstito delle nostre contrade, che i piani regolatori generali, territoriali, intercomunali arrivano terribilmente in ritardo, e in questi settori i nostri*

*legislatori hanno aperte delle possibilità e sono quindi soggetti a gravi responsabilità. Ma occorre andare più alla radice del male.*

*Se uno vuol farsi una casa brutta, non c'è legge che lo possa obbligare a farla bella. E questo è un caso terribilmente frequente: si guardino i nostri paesaggi rurali, i lati delle nostre strade provinciali costellati da pretensiose e assurde casette, le « periferie » ormai anche dei paesi e dei villaggi. Neppure uno Stato dittatoriale può arginare legalmente un simile andazzo: perché anche le dittature non fanno della buona architettura. Al massimo hanno fatto una buona pianificazione, quando l'hanno fatta.*

*E' in realtà un problema di coltura. Moltissimi sono arrivati ad avere i mezzi economici per fare interventi determinanti nelle preesistenze ambientali, senza possedere i mezzi culturali, quelli che in tutti i tempi passati, nonostante che l'egoismo, l'interesse, la speculazione ci siano sempre stati, hanno impedito la rovina delle nostre stesse contrade.*

*Il peggiore aspetto della nostra società paradossale è che l'equa distribuzione delle ricchezze materiali non va di pari passo con l'equa distribuzione delle ricchezze dello spirito: la cultura, il buon gusto, la retta coscienza.*

*Si noti bene, non è la miglior distribuzione della ricchezza che sia causa del male, ma l'aumento di persone che hanno raggiunto più ricchezza senza farsi un'adeguata cultura.*

*E sarà sempre più facile in un mondo così vertiginoso distribuire ricchezza che cultura vera. Sarà sempre più rapido il riscatto dall'indigenza che dall'ignoranza, come dalla fame che dall'egoismo.*

*Tutto questo dice che ancorché non ci si possano ripromettere rapidi o facili successi, è necessario mettersi al più presto a riparare a questa grave lacuna.*

*E' un dovere tipicamente cristiano.*

*Onestà e cultura, sensibilità morale e sensibilità artistica, queste le fondamentali esigenze per una riforma del costume.*

*E riforma del costume si deve fare da tutti, perché ben pochi sono esenti o dall'egoismo o dalla ignoranza più o meno responsabili. La Chiesa, cosciente di questa responsabilità e concreta e obiettiva come sempre, si preoccupa da tempo per esempio dell'educazione artistica del clero: ben sa quanto anche al clero moderno occorra una formazione nuova in questo settore, che una volta era invece una sua ambizione. Purtroppo non si risente ancora abbastanza l'efficacia dei provvedimenti decretati: non mancano infatti iniziative negative quanto a « mal della pietra » anche in campo ecclesiastico: direi che sono anzi piuttosto frequenti, anche se per lo più aggravati dalla connivenza sornìona di professionisti poco brillanti, ingegneri o architetti che siano.*

*Ma sulla responsabilità del nostro clero occorre onestamente fare un'analisi più approfondita, che faremo un'altra volta, e che scopre responsabilità di ben altra provenienza.*

*Torniamo al nostro argomento per tirare una prima conclusione: il dovere dei cristiani di sensibilizzare la propria coscienza a questo rispetto dei beni collettivi, anche se non tutelati dalla legge. Si è fatta una campagna morale santissima sulla legge della strada, la responsabilità di automobilisti, ecc. ...occorre fare una campagna morale anche sulla urbanistica.*

*La sensibilizzazione delle coscienze non potrà aversi che come conseguenza di una sensibilizzazione del gusto e cioè di una elevazione culturale.* *Di ne del gusto e cioè di una elevazione culturale.* *Di cultura anche in campo artistico e urbanistico.*

*E per ora ce n'è abbastanza.*

V. VIGORELLI

## Notiziario

**a cura di G. Libetto**

ROCCA CANAVESE

Nei borghi rurali i nemici più temibili dei monumenti artistici si chiamano Tempo ed Incuria, e, spesso, agiscono in stretta alleanza con il progressivo depauperamento cui sembrano condannati molti dei piccoli centri abitati delle province piemontesi. A Rocca Canavese, antico luogo fortificato di rilevante importanza strategica durante gran parte del medioevo, sta rapidamente cadendo in rovina la piccola Chiesa di San Giovanni, la quale anticamente fungeva da Cappella del Castello (oggi distrutto), passando poi alla Confraternita di S. Croce, da vari anni praticamente estinta.

L'edificio che, tanto all'esterno che all'interno non riveste alcun rilevante pregio architettonico, possiede viceversa pitture a fresco pregevolissime, alcune delle quali tuttora ricoperte da uno strato di calce. Tali pitture, oggi perciò visibili solamente nella gotica volta a crociera, sovrastante l'abside, nonchè la parete frontale del presbiterio, assegnate alla fine del sec. XV dal noto storico dell'architettura piemontese, Eugenio Olivero, che le attribuirebbe ad un artista strettamente legato al Jacquerio, riescono, fra l'altro, molto interessanti a motivo della inconsueta iconografia dei quattro Evangelisti, ognuno dei quali appare accoppiato ad un dottore della Chiesa. E cioè, S. Giovanni siede di fronte a S. Agostino, S. Gregorio a S. Luca, S. Marco a S. Girolamo, S. Matteo a S. Ambrogio. Più sotto, nella parete frontale, incontriamo tre fascie di affreschi: Dio adorato dagli angeli, una sconsolata pietà, ed infine una teoria di apostoli.

SI PUO' ANCORA PORRE RIMEDIO AL GRAVE STATO DI CONSERVAZIONE

Il tetto, di cui si scorgono ancora le originarie capriate, costruito in lastroni di ardesia, è sconnesso e lascia penetrare ovunque l'acqua piovana che filtra dall'interno dei muri e cola quasi in continuazione sugli affreschi, alcuni dei quali già irrimediabilmente ridotti in poltiglia.

La grande vela del lato est è staccata dal muro e più di un terzo della sua superficie è ormai perduto. Le finestre sono senza vetri e le erbacce crescono fin nell'interno dei davanzali. La parete nord del presbiterio è ricoperta di un velo perenne di umidità e la volta che dà sulla sacrestia è crollata.

Il pavimento in mattonelle di cotto è ridotto in più punti ad un impasto impregnato come una spugna e sta lentamente sprofondando. Tutte le mura perimetrali sono segnate da larghe crepe e rigonfiamenti.

### POTREMMO AMMIRARE AFFRESCHI CHE NESSUN VIVENTE HA MAI VISTO

Altre gravissime insidie subiscono le pitture affioranti dalle pareti perimetrali, pitture che da oltre un secolo sono ricoperte da spessi strati di calce e che quindi nessun essere vivente ha mai potuto ammirare. In alcuni punti l'intonaco dell'affresco è addirittura staccato di alcuni centimetri dal muro.

Tacendo dei molti oggetti di culto sparsi qua e là per l'unica navata, tra cui uno splendido ciborio di forme architettoniche tardo-rinascimentali, probabilmente opera di un provetto intagliatore valsesiano, desideriamo sottolineare lo stato di impressionante squallore, di pauroso abbandono in cui questo sacro luogo è lasciato, e l'inderogabile esigenza di por mano a radicali restauri e ripuliture.

Sarà così inoltre possibile indagarne più minuziosamente la paternità, oggi soltanto ipotizzata con grande incertezza, e ciò, nella speranza di donare un nuovo paragrafo alla storia pittorica del gotico e del rinascimento piemontese. Ma per aprir la strada all'azione degli specialisti altamente qualificati, è assolutamente indispensabile provvedere alle prime opere *di consolidamento delle mura perimetrali e dei tetti*, onde evitare che l'assalto delle intemperie, non provochi, con il crollo di tutto l'edificio, un'irrimediabile catastrofe.

Davide G. Cravero

## ANTIQUARIATO

Un quadro di Fra Bartolomeo della Porta rappresentante il Cristo che incorona la Vergine affiancato lateralmente da due gruppi cadauno composto di due Angeli suonatori, fu acquistato a Londra da un antiquario di Nuova York per la somma di L. 110.000.

Il quadro ripulito da una scura vernice che ne mascherava i pregi viene adesso stimato del valore commerciale di lire cinquanta milioni.

## DAMASCO

Fra i reperti degli scavi delle ruine della città di Ugarit, antica metropoli fenicia sulla costa settentrionale siriana, è comparso una statuetta di bronzo alta 16 cm. rappresentante una Divinità seduta sul trono con la destra alzata in atto di benedire: la testa della statua è di oro.

Sulla statua si legge in caratteri cuneiformi una iscrizione che dichiara essere dedicata al « Dio Supremo che possiede tutto il potere divino ».

Secondo il Sovraintendente alle antichità della regione Siriana, Aldulhak, la statua costituisce una prova che gli antichi Siriani del 3500 circa a.C. avevano una fede monoteistica credendo in un solo Dio.

## MILANO

L'interessantissima Mostra del Presepio e degli Angeli, che già dai primi giorni ha richiamato nelle sale dell'ANGELICUM una folla numerosissima di visitatori, si è arricchita ora di altre opere di una bellezza inestimabile. I RR. Padri francescani dell'attiguo Convento di S. Angelo hanno infatti concesso all'Esposizione dell'ANGELICUM alcuni dei meravigliosi affreschi dovuti a Camillo e in parte a Carlo Antonio Procaccini, che agli albori del '600 adornavano i tre lati a portico del grande Chiostro dell'antico Convento di S. Angelo. Le stupende opere pittoriche illustranti la storia degli Angeli erano state compiute dai famosi fratelli Procaccini su commissione di insigni benefattori dei Padri francescani e formavano un insieme meraviglioso. Nel 1938, con la demolizione dei due Chiostri, gli affreschi del secondo Chiostro andarono purtroppo perduti per un non felice sistema di ricupero fatto eseguire dal Comune di Milano, mentre fortunatamente quelli del primo Chiostro, per i quali venne concessa ai religiosi di provvedere direttamente alla difficile opera, furono « strappati » con ardita tecnica dal pittore Albertazzi, e poterono essere salvati. Tali affreschi, allontanati da Milano durante la guerra, vi fecero ritorno nel 1948 e da allora abbelliscono i locali del nuovo Convento di S. Angelo adiacente all'ANGELICUM costruito su progetto dell'arch. Giovanni Muzio.

Nell'attuale Mostra del Presepio e degli Angeli sono esposti: 3 teste di Cherubini, gli Angeli del Giudizio, un Angelo con tromba, un Angelo librato a volo sui pinnacoli di una città, i tre Angeli davanti ad Abramo, gli Angeli che fustigano Eliodoro, l'Annunciazione della Beata Vergine e l'Angelo che scaccia Adamo ed Eva dall'Eden.

Il generoso gesto compiuto dai Padri francescani nei riguardi della Mostra natalizia dell'ANGELICUM dà così la possibilità di ammirare questi stupendi affreschi anche a coloro che sono esclusi dalle mura claustrali del Convento di S. Angelo.

## LUGANO

Autorità del Dicastero della P. I. e Società di Belle Arti del Canton Ticino hanno rivalutata l'opera del pittore settecentesco Giuseppe Antonio Petrini da Carona con una Mostra aperta nel novembre scorso.

Un centinaio di opere mobili del pittore venne raccolto da chiese, privati e Musei d'Europa.

Il Petrini fu pittore prevalentemente di opere sacre, delle quali sono visibili testimonianze nella chiesa parrocchiale di Carona e nel vicino Santuario della Madonna dell'Ongero.

La sua pittura non seguì l'evoluzione dell'arte del tempo in cui visse, precisamente dal 1677 al 1759, perchè retrivo a forme nuove e perchè isolato nel suo paese, così che fu chiamato « maestro selvatico ».

Eppure le sue opere per robustezza di disegno, vivacità di colore, forza di luce, equilibrio ed armonia di impostazione, rispecchiano ottime qualità al punto che un suo *S. Luca* oggi a New York, fu un tempo attribuito al Piazzetta.

Si confronti il catalogo di Edoardo Arslan che insieme a una seria biografia raccoglie trecento composizioni tra pale e affreschi.

## VIENNA

A soddisfare il desiderio della Società Austriaca per l'arte sacra, desiderio da tempo accarezzato, Sua Eminenza il Cardinale di Vienna ha concesso locali del Palazzo Arcivescovile dove nello scorso novembre si inaugurò una esposizione permanente di arte sacra.

La esposizione comprende opere di pittura e di scultura, vetrate decorative, arredi sacri in genere e quanto può servire al culto liturgico.

Le opere che saranno vendute saranno rimpiazzate da altre.

La permanenza della esposizione servirà a controllare il gusto dei fedeli e nel contempo ad interessare gli artisti allo studio dell'arte per la chiesa.

L'iniziativa avrà senz'altro efficacia maggiore delle mostre temporanee, che per la brevità di esposizione delle opere, soddisfano la curiosità del pubblico e la pubblicità degli artisti più che il progresso dell'arte stessa.

# NELLA CATTEDRALE DI CONCORDIA MONUMENTO IN MEMORIA DEL CARD. CELSO COSTANTINI




**Concordia Sagittaria, Cattedrale: monumento in memoria del Card. Celso Costantini, opera dello scultore Michele Guerrisi.**

La Diocesi di Concordia, per iniziativa del suo Vescovo S.E. Mons. Vittorio De Zanche, l'8 novembre ha solennemente celebrato la memoria di uno dei suoi figli più illustri, il Card. Celso Costantini, con un significativo monumento, eretto nella Cattedrale, di cui egli fu parroco dal 1901 al 1915.

La Cattedrale di Concordia, chiesa madre della vasta diocesi omonima tra il Livenza e il Tagliamento, nelle sue strutture originarie, come da sicure notizie storiche, confermate anche dagli scavi iniziati nel 1950, risale alla fine del secolo IV e fu dedicata agli Apostoli da S. Ambrogio, vescovo di Milano, quand'era vescovo di Aquileia S. Valeriano e quando a Milano e ad Aquileia si costruirono due basiliche paleocristiane in onore degli Apostoli: la posteodoriana ad Aquileia e quella di S. Nazaro maggiore a Milano.

Una rovinosa alluvione la sommerse, alla fine del secolo VI.

Sullo stesso posto sorse una basilica altomedioevale, di cui sussistono strutture ed elementi decorativi. Nella seconda metà del secolo XV fu eretta l'attuale chiesa cattedrale, a tre navate e con abside a perimetro rettangolare, come in altre chiese dei secoli XV e XVI, nell'ambito della diocesi di Concordia: l'interno mantiene ancora ritmo gotico, che però assume vigore già rinascimentale; la facciata a fastigio arcuato riflette lo schema della chiesa di S. Zaccaria di Venezia, della Cattedrale di Sebenico e di altre chiese della Dalmazia.

Verso la fine del secolo scorso vi si aggiunse l'abside poligonale turbando un po' l'unità spaziale primitiva.

La cappella dei Martiri (1903) e la nuova campata (1906), che rivelò muri di fondazione paleocristiani e che ripete le antiche membrature componenti, sorsero per iniziativa di Don Celso Costantini, il cui nome e la cui opera benefica qui, come ad Aquileia, rivivono nel ricordo di tutti.

## IL MONUMENTO COMMEMORATIVO

Alla cappella e all'urna per le reliquie dei martiri Romolo, Renato, Secondiano e compagni che, vittime della persecuzione di Diocleziano (303), s'inseriscono al sorgere della prima cristianità concordiese, Don Celso Costantini dedicò cure amorose per rendere più solenni le celebrazioni sedici volte centenarie che si svolsero nel 1904.

In questa stessa cappella, fresca ed ariosa dopo il recente restauro e la decorazione marmorea, il lavoro egregiamente eseguito dal pittore Michielin e dal dott. I. Furlan su progetto del Prof. V. Tramontin, è stato inaugurato un monumento commemorativo in onore del Card. Celso Costantini, nel secondo anniversario della morte.

Ideato dallo scultore Michele Guerrisi dell'Accademia di Belle Arti di Roma, come un'austera e significativa struttura architettonica in marmo e bronzo, a guisa di trittico e di « serliana », motivo antichissimo dell'arte ellenistica, tardoromana e paleocristiana (echeggiato anche dal fastigio della cattedrale concordiese), il monumento accoglie, sotto l'arco glorificante, la figura del Cardinale, resa con semplificazione di linee e di piani, con delicatezza e fluidità di modellato nel volto e con lievi sovrapposizioni tonali nel panneggio. Ai lati, quattro pannelli in bronzo riproducono aspetti salienti della sua vita. Sono quadretti di carattere narrativo, che comprendono le figure essenziali, colte e sbozzate con immediatezza espressiva e freschezza plastica, quasi di tocco.

In armonia di ritmi e di cadenze, essi evocano l'opera del sacerdote in cura d'anime a Concordia e ad Aquileia, del Vescovo e missionario in Cina, dell'artista e del promotore antesignano dell'arte sacra nelle chiese e in terra di missione, e del Cardinale.

Il rapporto simmetrico, gli stemmi della diocesi di Concordia e del Cardinale, inquadrano l'iscrizione che, in un latino nitido ed elegante, ha dettato lo stesso Vescovo di Concordia, S.E. Mons. Vittorio De Zanche. In sintesi efficacissima, essa ricorda le umili origini del Cardinale, che nacque a Castions di Zoppola nel 1876 e fino ai 17 anni conobbe la dura fatica del muratore; dopo gli studi, compiuti nel Seminario di Portogruaro e a Roma, fu vicario economo a Roraigrande (1899), vicario attuale a Concordia (1901-1915), reggente della basilica di Aquileia (1915-1917), Vicario Generale della Diocesi di Concordia (1918-1919), custode del Museo di Aquileia (1920), amministratore apostolico di Fiume (1920-1923), Delegato Apostolico in Cina (1923-1933), Segretario di Propaganda Fide (1935-1953), Cardinale e Cancelliere di Santa Romana Chiesa (1953-1958).

## L'INAUGURAZIONE DEL MONUMENTO

La cerimonia dell'inaugurazione del monumento ebbe inizio alle ore 15, presente il Card. Giovanni Urbani, Patriarca di Venezia, accolto al suo ingresso in cattedrale dal canto del « Tu es Sacerdos » del Refice, egregiamente eseguito dalla « Schola cantorum » del Seminario. In appositi seggi, insieme al Patriarca di Venezia, avevano preso posto il Vescovo di Concordia, S. E. Mons. Vittorio De Zanche, l'Arcivescovo di Udine S.E. Mons. Giuseppe Zaffonato, l'Arcivescovo di Gorizia S.E. Mons. Giacinto Ambrosi, il Vescovo di Belluno e Feltre S.E. Mons. Gioacchino Muccin.

Erano intervenuti il Ministro Tiziano Tessitori per il Governo, i Senatori Garlato e Venudo, gli on. Biasutti e Armani; rappresentanti della Prefettura di Udine, di Venezia, dei municipi di Portogruaro, Udine, Pordenone e di altri paesi e inoltre rappresentanze della Curia Romana, del Capitolo della Cattedrale, il Seminario al completo, il Clero della Diocesi, i dirigenti dell'Azione Cattolica e delle organizzazioni ad essa aderenti, gli Istituti dipendenti dalla Autorità ecclesiastica ed una folla di fedeli di Concordia, gli amici di Aquileia con a capo il Prof. Brusin e Mons. Coccolin, l'arch. Prof. Muzio, consultori e presidenti della Commissione Pontificia per l'arte sacra in Italia e della Commissione diocesana.

Nella cappella dei martiri il Patriarca di Venezia benedisse il Monumento commemorativo. Al Patriarca, ai Vescovi ed agli intervenuti rivolse un cordiale saluto S.E. il Vescovo di Concordia, il quale espresse il suo vivo ringraziamento agli Enti ed ai privati che incoraggiarono la sua iniziativa di onorare la memoria del Card. Costantini con un monumento: parole di particolare elogio ebbe per l'autore del monumento Prof. Guerrisi, che partecipava alla Cerimonia con la sua signora.

Infine, tra la commozione dei presenti, il Vescovo lesse il messaggio del Santo Padre Giovanni XXIII, che con il Card. Costantini ebbe « comuni visioni ed ideali ». Ecco il testo del messaggio:

« La devota lettera, con cui l'Eccellenza Vostra Reverendissima ha voluto comunicare a Sua Santità la prossima inaugurazione del monumento alla memoria del Card. Celso Costantini, in occasione del secon-

do anniversario della morte, ha ravvivato nel Suo cuore paterno l'intenso e commosso ricordo della nobilissima figura dell'Estinto.

Il Cardinale Costantini rimarrà sempre caro all'Augusto Pontefice: non soltanto per le alte benemerenze, acquistate nei lunghi anni della Sua instancabile attività a beneficio delle Missioni ed a rinnovato lustro dell'arte sacra, in un distinto servizio della Santa Sede, culminato nell'elevato ufficio di Cancelliere di Santa Romana Chiesa; ma anche e specialmente per la perfezione e il candore delle sacerdotali virtù, per l'elevatezza dei sentimenti, per la vastità e signorilità della cultura, che costituivano il fascino particolare della sua bella figura.

Il Santo Padre ha pertanto appreso assai volentieri la notizia da Lei comunicata; e non può che vivamente compiacersi per la volontà e l'impegno di Vostra Eccellenza, e di quanti l'hanno coadiuvata, nell'elevare al defunto Cardinale un segno imperituro di affetto e di stima.

Mentre esprime la Sua intima partecipazione alla prossima, significativa cerimonia, il Vicario di Cristo forma il cordiale augurio che il solenne e mesto ricordo dello Scomparso continui ad irradiare in cotesta Diocesi il fulgido esempio di una vita intemerata, tutta spesa per la Chiesa, e sia di crescente edificazione ed emulazione a quanti ne roccoglieranno l'alto insegnamento.

In pegno dei celesti doni, il Vicario di Cristo accompagna i Suoi voti con la confortatrice Benedizione Apostolica, che di cuore imparte all'Eccellenza Vostra, alle autorità religiose e civili, al clero ed ai fedeli, che interverranno alla pia commemorazione.

Profitto volentieri della circostanza per confermarmi con sensi di distinto ossequio ».

*Card. Tardini*

Dopo i canti polifonici, eseguiti dalla « Schola Cantorum » del Seminario di Pordenone, Mons. Giovanni Fallani, Presidente della Commissione Pontificia d'Arte sacra in Italia, tracciò un magistrale profilo del Card. Costantini rievocandone l'opera multiforme di sacerdote e di artista, in un discorso che verrà pubblicato in « Fede e Arte », rivista che il Cardinale fondò a Roma nel 1950 in collaborazione con il fratello Vescovo Mons. Giovanni, come da Condordia nel 1912 aveva dato vita alla Rivista « Arte Cristiana », quasi una guida



Concordia Sagittaria, Cattedrale: monumento in memoria del Card. Celso Costantini. I due pannelli presentati illustrano due aspetti della figura dello Scomparso: il Sacerdote e il Vescovo missionario.







di sicuro orientamento per il clero e gli artisti che hanno il compito di conservare i monumenti antichi e di prepararne altri con strutture rinnovate e gusto moderno, ma degni della Casa di Dio.

Al discorso di Mons. Fallani fece seguito Mons. Lo Kuan, addetto all'Ambasciata presso la S. Sede, il quale lesse l'autorevole adesione del Card. Tien, Amministratore Apostolico di Taipei nell'isola di Formosa, testimonianza che richiama l'opera benefica e geniale del Card. Costantini missionario in Cina.

In un breve, incisivo discorso, il Card. Giovanni Urbani, Patriarca di Venezia, definì la figura del Card. Costantini come una delle più genuine espressioni della gente veneta e friulana in cui si riconoscono l'ardimento del conquistatore, la tenacia del costruttore e il fascino per l'Oriente.

Le « acclamationes » del Casimiri conclusero la cerimonia per la inaugurazione del monumento commemorativo al Card. Celso Costantini, che nella cattedrale ora si inserisce come una nota di armonia e di bellezza, accanto al sepolcro rinascimentale, eretto nel 1534 al Card. Francesco e al fratello Vescovo Giovanni Argentino, che entrambi, successivamente, governarono la Diocesi di Concordia nei primi tre decenni del 1500.

PAOLO LINO ZOVATTO

**Concordia Sagittaria, Cattedrale: monumento in memoria del Card. Celso Costantini. Gli altri due pannelli che illustrano la figura del pioniere dell'arte sacra e del Cardinale.**

GIAN PIERO BOGNETTI, *Castelseprio*. Guida storico-artistica. A cura dell'Ente Provinciale per il Turismo di Varese. Problemi di critica antica e moderna. Coll. diretta da Carlo Diano, vol. VI. Neri Pozza editore, Venezia, 1960. Sovracoperta a colori, pp. 77, tav. f. t. 57, 2 ill. a colori. L. 1000.

Bisogna riconoscere all'E.P.T. di Varese il merito di valorizzare con ogni cura le rovine di Castelseprio, che, specialmente in seguito agli ultimi scavi e alle ricerche tutt'ora in corso, si rivelano come un centro altrettanto interessante sia dal punto di vista archeologico, sia artistico. Il Prof. Bognetti, del quale in collaborazione con Chierici e De Capitani d'Arzago è noto il grosso volume (oltre 700 pagg.) su S. Maria di Castelseprio, ha scritto ora questa agile e documentata guida che si rifà oltre che alla Chiesa di S. Maria, anche agli altri monumenti di Castelseprio, quali il Castello, la Basilica di S. Giovanni, il Battistero, i ruderi di un'altra Chiesa, dedicata a S. Paolo, etc.

L'interesse è pur sempre rappresentato dai resti della Chiesa di S. Maria « foris portas », specie per il suo ciclo di affreschi comprendenti Storie di Cristo, databili certamente in un periodo anteriore al mille. Al proposito Bognetti reca le interpretazioni dei diversi Autori che si sono interessati all'appassionante problema e le sue ipotesi che gli affreschi in questione siano attribuibili all'arte bizantina avanti l'iconoclastia.

Interessanti le illustrazioni, specialmente per alcuni confronti con altre pitture, per certi particolari degli affreschi di Castelseprio, vicini soprattutto a quelli riguardanti disegni e miniature salisburgesi e carolingi. Ricchissima la bibliografia che comprende opere a carattere generale e particolare. Sulla sola chiesa di S. Maria sono citati una trentina di lavori e di ciascuno sono riportati in breve le tesi conclusionali. Il che fa del nuovo libro del Bognetti non solo una semplice guida, seppure redatta con intendimenti scientifici, ma un'opera, anche se ridotta, di grande interesse pure per lo studioso.

P.G.A.

EVA TEA, *La vita di Cristo* - Ist. It. Arti Grafiche, Bergamo 1960, illustrato.

C'è sempre il pericolo, nel fare un volume del genere, di cadere in un vuoto estetismo di forma, per presentare una strenna di lusso, cui il contenuto sacro non offre che pretesto. E' il pericolo di ogni opera molto conosciuta (anche se troppi ignorano il Vangelo) e di cui si guardi la sola veste esterna, tipografica, nel caso.

Pensiamo che il volume sia dedicato agli artisti, che più a fondo potranno gustare il linguaggio delle opere d'arte che contornano il testo. Questo è preso dai quattro evangelisti, con un collegamento tra i brani, condotto con mano sapiente, e attenzione affettuosa a scoprire ciò che la parola di Dio può dire all'anima di un artista.

Dicevamo più sopra del pericolo dello estetismo: prendiamo atto dello sforzo ben riuscito di mantenere l'opera alla maggior eleganza possibile. Non solo di forma: si sente, nella scelta delle infinite possibili riproduzioni, l'intelligenza ed il buon gusto d'arte che hanno sempre guidato l'A. nelle sue opere.

Presentando opere d'arte, forse meno conosciute, ma più significative, si è voluto approfondire il significato della visione artistica della vita del Cristo.

La scelta di ciò che più intimamente ha sentito il messaggio evangelico fa sì che il volume non sia solo una « strenna » di lusso, ma un risentire accorato della vita di Cristo, nella nostra vita di artisti.

R. B.

*Il Magistero Eucaristico di Pio XII* - Rileg. in tela - Sopracoperta plasticata e illustrata - 17 x 24 - pp. 616 - Società Editrice Internazionale - L. 4.500.

Raccolta dei singoli documenti eucaristici di Pio XII, che costituiscono una Somma Eucaristica di eccezionale interesse dottrinale, teologico, pratico e devozionale per l'incremento del culto eucaristico, cuore della Liturgia e della pietà cristiana.

Parte I: la devozione eucaristica di Pio XII - Parte II: cronologia dei documenti eucaristici - Parte III: sintesi dottrinale - Parte IV n. 6 indici.

G. B.

MARIO BROZZI - AMELIO TAGLIAVINI, *Arte longobarda - I: la scultura figurativa su marmo* - 15 x 21 - pp. 60 - tavv. f.t. XX - Tipografia G. Fulvio - 1960 - Cividale - s. p.

Gli scrittori d'arte longobarda hanno trovato la soluzione di enigmi stilistici di varie correnti locali, ma non hanno formulato una concezione generale dell'arte barbarica, che va considerata « particolare di un'epoca » nel quadro generale di un'arte di « diffusione e assestamento » dell'alto medioevo.

Esiste questa arte « particolare di una epoca » e di più longobarda indipendentemente dalle origini classiche, bizantine, germaniche?

Gli autori ne affermano l'esistenza, la efficacia e l'originalità e ricercano la documentazione della loro tesi nella scultura figurativa su marmi, giunti a noi, limitatamente ad alcuni centri artistici del regno « barbarico ».

Il punto di partenza è il battistero di S. Callisto a Cividale del Friuli dove si trova il famoso altare di Ratchis (737-744), senza dubbio l'esemplare migliore di questa scultura e l'angelo del pluteo detto di Sigualdo, frammento della fine del sec. VII.

Nel Museo Cividalese si conserva un rilievo con sirena, figura muliebre che dalla cintola in giù si trasforma in pesce con due code rivolte in alto (sec. VII).

I caratteri delle figure dell'altare di Ratchis si ritrovano nella lastra frontale del pulpito di S. Maria di Gussago proveniente da un sarcofago, firmata dall'autore Mavi e databile all'VIII secolo.

La continuità dei modi tardo-romani affiora nella lastra, pur essa frontale, di sarcofago incastrata a guisa di architrave sulla porta della cattedrale di Calvi in territorio di Capua.

Tra rilievi figurativi ritenuti della fine del sec. IX sono descritti: il Cristo benedicente, scultura conservata in S. Maria del Castello di Udine; l'incontro di Gesù con Marta e Maria del Museo diocesano; un'arca sepolcrale convertita in vasca battesimale al Duomo di Gemona.

In ultimo si ricorda la troppa dimenticata croce processionale di Cividale del Museo nazionale, benchè sia lavoro di metallo, probabilmente del secolo VIII o del principio del secolo IX.

Il volumetto reca un notevole contributo alla conoscenza della scultura dell'alto medioevo in Italia, dove abbonda il materiale per l'approfondimento del problema.

G. B.

D. BENIGNO M. COMOLLI O.S.B. - FRECCHIAMI M. - FERRARI G., *Storia ed arte a Ganna* - Varese, Tip. Galli, 1960 - pagg. 52 con 12 ill. f.t.

Sul complesso abbaziale di San Gemolo a Ganna l'autore di questa recensione aveva già pubblicato un articolo su « Arte Cristiana » (Cf. N. 12, 1958) che i compilatori della presente monografia, estratta ed elegantemente impaginata dal Vol. VI della Rivista della Società Storica Varesina, citano nella loro operetta. Al tempo in cui scrivemmo l'articolo erano già in corso da parecchio i restauri al noto complesso abbaziale, che sono stati ora nuovamente e con maggiore assiduità intrapresi dalla Sovrintendenza ai Monumenti di Milano. Lo stesso Ente ha già portato a termine brillantemente quelli relativi alla chiesetta di S. Croce in frazione Campobella, nonché alla Cappellina di San Gemolo alle porte della ridente Valganna. Nell'operetta su questi monumenti, D. Benigno M. Comolli rifà la storia dell'abbazia, corredandola di note e di documenti, Don Frecchiami, Priore di Ganna, illustra la chiesina di Campobella da un punto di vista storico-religioso riportando importanti notizie d'archivio e la cappellina di San Gemolo ricostruita nel XVII secolo, ma che conserva sottostrutture del 1200, il Prof. Ferrari descrive gli affreschi secenteschi in S. Croce, in cui si possono intravedere notevoli capacità. Il recupero di dette pitture è stato di recente eseguito dalla Signorina

Monzardo, sotto la guida di P. Brambilla Barcillon, nota negli ambienti dei restauro per avere portato a termine felicemente importanti lavori a cicli d'affreschi e a quadri di molte chiese lombarde. Siamo soddisfatti dei recuperi di Ganna: conoscendo bene il valore religioso ed artistico che conserva soprattutto l'abbazia, nonostante le varie manomissioni subite nei secoli, sappiamo che si tratta di monumenti di primaria importanza del Varesotto. E non possiamo che lodare la fatica del Priore e dei suoi collaboratori anche per questa nitida monografia, frutto dell'amore verso quei monumenti.

P. G. A.

Costantino Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia* - Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di stato - Parte Prima: R o m a. Roma, Lorenzo Del Turco Editore, 1959, 2 voll.: I, XXII - 586 pp., 36 tavv. a coll., ill. nel testo, punzoni di zecca e di maestri fino al N. 603; II, 633 pp., 34 tavv. a coll., ill. nel testo, punzoni N. 604 - 1907, leg. 1/1 tela, cm. 30,3 x 22,5 - L. 46.000.

Dopo più di quindici anni di lavori e studi il noto gioielliere italo-greco Costantino Bulgari presenta una sontuosa opera in due volumi, nei quali sono condensati i frutti delle sue ricerche intorno ai punzoni dei maestri orefici ed argentieri di Roma e dei bolli di verifica o controllo adottati dalla Zecca di Roma. Una pubblicazione questa che segue con grande ritardo quanto all'estero già da lunga data è stato compiuto in questo particolare campo di ricerche e per il quale la storiografia italiana dell'arte antica finora non ha mostrato alcun interesse, tolte pochissime e lodevolissime eccezioni. Dirò subito che molte, per non dire tutte, queste opere straniere costituiscono importantissimi capisaldi della lessicografia specifica, la bibliografia delle quali da sola verrebbe ad occupare un notevole spazio tipografico.

Trovatosi nell'invidiabile situazione di poter disporre di mezzi materiali quasi illimitati, l'Autore di questo primo repertorio di orefici, argentieri, gioiellieri romani — ai quali ha voluto aggiungere, per ragioni non ben chiare, anche gli incisori di gemme — aveva arruolato un gruppo di collaboratori i quali attraverso i tesori delle chiese di Roma, poi dell'Italia centrale ed infine del rimanente dell'Italia dovevano raccogliere sistematicamente i punzoni di verifica delle zecche e quelli dei maestri, oltre che compiere sistematiche ricerche d'archivio per la raccolta di tutte quelle notizie che avrebbero potuto servire per redigere brevi biografie di questi maestri orefici, argentieri e gioiellieri di Roma.

Il redattore di questa recensione è stato lui stesso, per diverso tempo collaboratore di quest'impresa ed è pertanto in grado di apportare elementi di giudizio ed esperienza propri ed anche — perché no? — di completamenti che vedranno la luce in altra e più idonea sede; tuttavia qualche anticipazione non manchi su queste colonne.

Enumerando i suoi collaboratori, l'A. è incorso in alcune singolari omissioni; mentre accanto ad un tedesco Kurt Fiala, non altrimenti noto per specifici studi o pubblicazioni, ricorda alcuni italiani, sono stati dimenticati diversi altri qualificati collaboratori tedeschi, i quali si sono sottoposti all'improba fatica di copiare innumerevoli documenti tanto nell'Archivio Segreto Vaticano (soprattutto nelle filze del « Tesoriere di Sacro Palazzo ») e nell'Archivio di Stato, dove abbondante materiale biografico è stato ricavato dai « Registri dei mandati della Rev. Camerale Apostolica » (Registri Camerali) e da talune serie di rogiti notarili. Questi collaboratori sono stati: due Assistenti dell'Istituto Storico Germanico Dr. Werner Hagemann e Dr. Margarethe Ehlers, poi il sottoscritto recensente che svolse le trattative per il temporaneo trasferimento dell'« Archivio di Sant'Eligio degli Orefici » negli uffici della Ditta Bulgari, nel periodo che a S. Eligio presso la Via Giulia erano in corso importanti lavori di consolidamento per cura della Soprintendenza, poi ancora il Sig. Erwin Felkel, già collaboratore di importanti ditte di libreria antiquaria e, recentemente, anche apprezzato bibliografo. Dei collaboratori italiani merita di non essere del tutto dimenticato il qualificatissimo collaboratore Dott. Pio Pecchiai dell'Archivio Segreto Vaticano, noto per numerose pubblicazioni di storia dell'arte.

Un ampio capitolo introduttivo informa, anzitutto, sulla varia legislazione in vigore a Roma in materia di verifica del titolo dei metalli nobili dallo « Statuto della Repubblica Romana » di Cola di Rienzo, del 1358, fino alla fine dello Stato della Chiesa nel 1870, illustrando complessivamente 174 punzoni di zecca. E' interessante per la storia dei rapporti commerciali di allora ricordare, come nel 1358 era di norma « lo sterlino » inglese per la « bontà dell'argento » che doveva essere di 11/12 di oncia (= a 917/1000).

Per singolari circostanze, proprio il più antico punzone di verifica di Roma, quello del 1358, con la sigla S P R, è conservato su uno degli argenti inchiodati sull'immagine dell'Acheropita nella Cappella « Sancta Sanctorum » alla Scala Santa. A tale proposito l'A. è incorso in un imperdonabile « lapsus »: lo scopritore di questo punzone non era un semplice « Professore Wilpert », ma il celeberrimo Protonotario Apostolico e Prelato Domestico Monsignore Prof. Dr. Giuseppe Wilpert, uno dei più benemeriti indagatori dell'arte paleocristiana e medievale, autore di alcune opere monumentali, alle quali ci si accosta con sempre nuovo rispetto ed ammirazione.

La corporazione degli orafi ed argentieri di Roma, contrariamente a quanto è avvenuto in altre nazioni europee, si è costituita soltanto molto tardi e precisamente nel 1508, quando decisero di staccarsi dall'unica grande corporazione degli artigiani dei metalli. Giulio II concesse ad essa di poter costruirsi una chiesetta di S. Eligio nell'omonima strada, la traversa di Via Giulia, ove riunirsi per le feste del Santo e per l'amministrazione della corporazione che allora prese il nome, conservato fino al 1870, di « Università e Nobile Collegio degli Orefici ed Argentieri dell'Alma Città di Roma », modificato poi con la preposizione dei Gioiellieri dinnanzi agli orafi.

Dei punzoni solo raramente usati nel Cinquecento nessuno è stato ritrovato; il primo della zecca pontificia, che allora aveva sede nell'elegante palazzetto presso Ponte Sant'Angelo, del quale si è trovato un esemplare è quello del 1610/11; già dal 1600 si ha notizia di quattro saggiatori, ognuno con un proprio contrassegno. Punzone caratteristico era quasi sempre il cosidetto « ombrellone » con le chiavi incrociate. A proposito del quale l'A. è incorso ancora in un errore che poteva essere evitato: il segno dell'ombrellone non era soltanto quello di « sede vacante », cioè del Cardinale-Camerlengo dal giorno della morte di un papa fino all'elezione del successore, quanto pure quello della « Reverenda Camera Apostolica », cioè l'amministrazione civile, un piuttosto complicato « ministero degli affari interni » dello Stato della Chiesa e particolarmente della città di Roma.

Per tornare ai punzoni di controllo della Zecca, vale la pena ricordare come tra il 1668 ed il 1719 esisteva anche una marcatura con il millesimo d'anno, simile a quella in uso a Napoli fino all'avvento del periodo muratiano. Il marco camerale è completato da lettere del relativo maestro saggiatore e s'introducono anche particolari contrassegni per le « bontà » inferiori a quella « del carlino » (11/12 di oncia), cioè gli argenti da 90, 80 e 70 baiocchi. Dal 1734 al 1744 è in uso un punzone, sempre della Zecca, con triregno e chiavi, per tornare poi al segno camerale che soltanto nel 1810 scompare dall'uso. In quell'anno entra in vigore la legislazione napoleonica ed alla Zecca di Roma viene assegnato il segno « dipartimentale » —H—. Fino all'inizio della restaurazione, nel 1815, i maestri orefici ed argentieri erano liberi di scegliersi il contrassegno con il quale marcare i loro lavori o quelli dei lavoranti eseguiti nella loro bottega, monogrammi, segni, simboli, che assai spesso s'identificavano con le insegne delle botteghe, accentrate quasi tutte nelle strade del Pellegrino, dei Coronari, dei Banchi Vecchi e Nuovi. A proposito di che ricorderò come ancora attualmente qualche bottega di gioielliere in « via degli Orefici » a Bologna ha voluto conservare l'antica insegna.

Nel 1815 entra in vigore una nuova legislazione: viene introdotto il nuovo punzone di zecca con la tiara e le chiavi in scudetti di vario contorno, mentre per i maestri vengono resi obbligatori punzoni con monogramma e numero progressivo. Nelle città fuori Roma al monogramma si aggiunge la lettera iniziale della città. Alla morte di un orefice il suo numero veniva assegnato ad altro maestro, raggiungendo il N. 179, monogramma AL. Con l'occupazione di Roma il 20 Settembre 1870 entra in vigore lo Statuto Albertino con l'abolizione delle corporazioni di arti e mestieri e l'antica e gloriosa « Università e Nobil Collegio »

rapidamente si spegne per trasformarsi poi nel « Consorzio Orafi ed Argentieri Capi d'Arte di Roma » che ancora occupa l'antica sede e custodisce gelosamente l'Archivio che attende ancora, anche dopo il lavoro del Bulgari, una più profonda indagine, soprattutto per quanto riguarda la vita sociale ed assistenziale dei vari periodi storici e gli aspetti umani, talvolta non privi di commovente calore e sentimento, tal'altra di comico pathos.

La parte principale dell'opera è costituita dalle notizie biografiche di qualche migliaio di artisti dei metalli nobili, di gioiellieri ed anche di incisori di pietre dure, gemme e cammei, particolarmente attivi nella seconda metà del Settecento ed anche agli inizi dell'Ottocento. Sono ricordati anche i « coronari » che hanno lasciato il nome alla Via nel Rione Ponte, i sigillari ed incisori. A proposito dei gemmari ho l'impressione che l'A. od un suo collaboratore non si siano rivolti all'Archivio dell'Insigne Accademia di San Luca, alla quale Antonio Canove li volle aggregare.

Tre secoli e mezzo di arte orafa romana sfilano così dinanzi ai nostri occhi attraverso i dati biografici di artisti dei quali si desidererebbe conoscere meglio la produzione, anche per poter giungere a giudizi di critica stilistica ed estetica e valutare così le singole personalità artistiche. Un certo numero di disegni di alcuni lavori sparsi nel testo e le settanta tavole a colori non possono appagare questo giustificato desiderio che in minima parte.

Eppure il Bulgari, nel corso delle sue ricerche ha fatto fotografare un numero ingente di argenterie ed oreficerie romane, formando così un archivio fotografico che meritava di essere posto a disposizione degli studiosi. Vorrei proporre a lui ed all'editore di dare alle stampe quanto prima questo terzo volume di sole tavole con note di riferimento, con il quale l'opera acquisterebbe molti di quei requisiti che attualmente — e l'A. vorrà riconoscere l'esattezza del giudizio critico che sto enunciando — purtroppo mancano.

L'attuale tendenza della storiografia artistica, specialmente poi se vuole condensare le sue esperienze in forma lessicale, come la presente opera del Bulgari, è quella di completare ogni notizia riferita, ogni trattazione, breve o lunga che sia, con il massimo possibile di riferimenti archivistici e bibliografici. Proprio sotto questo aspetto il giudizio dinnanzi all'opera del Bulgari non può essere incondizionatamente favorevole. Infatti la bibliografia generale, mescolata ad indicazioni archivistiche, è quanto di più incompleto si possa immaginare.

Eppure, non sarebbe stata questa una stupenda occasione per « fare il punto » sullo stato attuale degli studi fino a qui compiuti? Non è vero che fino ad ora sugli orefici ed argentieri, gioiellieri e gemmari di Roma, gli studi si limitano a quei N. 18 (dico: diciotto!) titoli, e questi citati nel modo più vago ed inesatto possibile, come può fare solo chi di bibliografia non ha esperienza alcuna: omissione di luogo e data di stampa; citazione dell'autore ed omissione del titolo dei suoi scritti, come nel caso del Bertolotti; un autore tedesco, con titolo tradotto, come l'importante Noack. Non è stato consultato a quanto pare, l'importantissimo lavoro di Eugène Müntz: *Les arts à la cour des Papes*, Paris 1898, come mancano le citazioni di tutte quelle memorie, articoli, studi, ecc. che pure sono stati scritti attorno a molte figure di orafi, argentieri, e via dicendo, operosi a Roma.

Una sola bibliografia celliniana conterebbe, attualmente, circa quattrocento numeri; il volume del Plon, unico citato, per pregevole che sia, è sotto molti aspetti anche antiquato: è del 1883. Attorno ad altri orefici, gioiellieri, medaglisti, moltissimo è stato scritto e stampato: bastava aprire il Thieme-Becker (Allgemeines Künstler-Lexikon) per trovarvi la relativa bibliografia, oppure l'Enciclopedia Italiana. Lo stesso dicasi di Giuseppe Valadier, sul quale esiste un'importante tesi di laurea tedesca; egli esordisce orefice-argentiere concludendo la sua vita come architetto ed urbanista (Piazza del Popolo e Pincio!). Per trovare le relative bibliografie già bell'e fatte bastava rivolgersi alle grandi biblioteche specializzate, soprattutto le due tedesche: il Kunsthistorisches Institut di Firenze ed il Max-Planck-Institut «Bibliotheca Hertziana » di Roma, la quale ultima deve essere considerata la più perfettamente attrezzata (senza togliere nulla al pregio dell'istituto fiorentino) in Europa.

Passiamo ora alla critica della parte archivistica. Premetto che in questo campo sono state raccolte molte migliaia di schede, ognuna con la precisa citazione, onde poterle ritrovare la notizia originale nel caso di ulteriori ricerche. Proprio trattandosi di una pubblicazione con tutte le pretese dell'« editio princeps », tali indicazioni dovevano essere riportate (siglate, naturalmente).

Dal punto di vista della sistematica e del metodo, inoltre, non si comprende per qual motivo i vari fondi archivistici risultano, nel Bulgari, così spezzettati. Così l'Archivio di Stato di Roma è citato a sei diverse riprese, intercalate da altri archivi e citazioni di libri; a quattro riprese l'Archivio Segreto Vaticano (intercalato, ut supra), la dizione « Archivio Vaticano » è inesatta; la sola citazione « Archivio Segreto Vaticano », poi, è come se per precisare una località si dicesse « in Africa », « nell'Oceano Pacifico ». Paragone quest'ultimo che calza bene proprio per il Vaticano, in quanto che quegli archivi sono veramente un « mare magnum », per il quale non basta indicare la sezione od il « fondo ». Anche l'Archivio del Vicariato è spezzettato in tre riprese.

Che cosa voglia dire poi la dizione « notizie universalmente conosciute » (p. XVII) non l'ho capito. In sede di studi storici — ed il dizionario del Bulgari è anche e soprattutto lavoro di carattere storico — non esistono « notizie universalmente conosciute », in quanto che ognuna ha una sua fonte, più o meno remota, più o meno diffusa, che va citata. Anche perché non sempre è detto che queste cose « universalmente conosciute » siano poi anche esatte. E' sempre bene lasciarne la relativa responsabilità ai vari autori, chè il redattore di una nuova opera di responsabilità se ne assume sempre moltissime.

Per tornare ancora alla raccolta sistematica dei nomi, va annotato come, non senza pregiudizio ai criteri di metodo di ricerca, si sono omessi i soli nomi ed i soprannomi. Ed andavano attentamente raccolte le notizie degli orefici ed argentieri del medioevo, come di quel « Gregorius Senutus », che intorno al 1117 eseguì un reliquiario in S. Maria in Campitelli.

Secondo l'esempio di molti dizionari biografici, sarebbe stato opportuno citare i nomi con indicazione della patria, con rispettivi rinvii: Antonio da Sanmarino, andava riportato sotto Antonio e sotto San Marino, rinviando al cognome DE FABRIS e non a FABBRI; il CARADOSSO è il soprannome di Cristoforo FOPPA e non il primo cognome: infatti il Bulgari riporta CARADOSSO FOPPA, Cristoforo, senza tale precisazione nè rinvio di voce. E' una personalità artistica molto studiata, senza che ve ne sia la benchè minima indicazione nell'opera in esame.

Pur con tante lacune, l'opera del Bulgari potrà essere un pregevole strumento di lavoro e sarebbe auspicabile che l'A. e l'Editore potessero decidersi di pubblicare l'abbondantissima raccolta fotografica, aggiungendo a quell'atteso terzo volume quelle bibliografie e quelle precisazioni archivistiche che l'alto impegno del lavoro reclamano e che gli studiosi d'arte ansiosamente attendono come l'indispensabile completamento, senza il quale il già fatto risulterebbe per sempre, sotto più di un solo aspetto, monco e lacunoso.

A. LIPINSKY

ERRICHELLI ALFONSO: *Profilo di Toulouse* - Rilegat., cop. illustr. - pp. 50 - tavv. a colori 2 - 4 in nero nel testo. Ferdinando Ongania Editore, Venezia - Lire 900.

Delineato il profilo di Toulouse, l'uomo tarato spiritualmente per atavica discendenza d'irreligiosi e fisicamente sin dalla nascita (l'uomo fu definito più tardi da Jvette Guilbert «Le petit monstre») e per successive cadute, alcoolismo, vita licenziosa, l'autore espone una sua interpretazione dell'opera del pittore, svolta solo nel rappresentare la figura umana.

Questa è ritratta sì dal vero ma volutamente deformata in bruttezza a significare la decadenza originaria dell'umanità.

Il pittore ha il suo senso tragico del destino irrevocabile dell'uomo, che pure nel disordine del vizio e del piacere, consciamente o inconsciamente sente l'amarezza di un bene perduto, ma senza un barlume di speranza.

Nella espressione di questo senso tragico l'Errichelli riscontra una poetica morale di Toulouse pittore, nonostante la amoralità dell'uomo.

Il profilo tende quasi ad una tesi da proporre ai critici d'oggi, perchè i critici del passato si fermarono alle realtà.

G. B.

## ART D'EGLISE

### *n. 111 - 2 trimestre 1960*

Il numero presenta, a firma di Don Francesco de Grunne, alcuni saggi sulla prima arte cristiana giapponese, fiorita la più parte in epoca di persecuzioni, rifacendone la storia, corredando il buon testo con numerose riproduzioni.

Chi oggi ha provato la vita d'oltrecortina, sa quanta tremenda passione non presentino questi antichi oggetti sacri — opera la più parte di artigianato — mascherati di profano, per sviare l'attenzione dei persecutori: persone e cose alludenti spesso a divinità pagane con emblemi ornamentali cristiani (come le tazze per il rito del tè con finalità eucaristiche). Tale il samurai buddista, assiso a gambe incrociate, sul cui dorso è raffigurato un Crocefisso, valido per la celebrazione della Messa ad un altare domestico. L'autore non parla esplicitamente dell'astrattismo del tempo nostro, ma illustrazioni e testo fanno riflettere proprio alla vanità — per non dire alla stoltezza — di un astrattismo applicato in tutto e per tutto nel campo dell'arte sacra. Un lavoro a freddo, con studiato ed ostentato distacco. Anche senza prendere in considerazione proprio la necessità di un periodo di persecuzioni, si rifletta ai tempi di rilassatezza di costumi e alla conseguente ignoranza religiosa.

E — sembrerebbe in contrasto quanto mai stridente, dopo questo articolo sull'arte giapponese — i progetti di un concorso internazionale per delle chiese del Belgio. Son tre progetti premiati, dovuti a ex allievi della Scuola di San Luca di Gand, tenuta dai Fratelli delle Scuole Cristiane. Scuole che nel 1962 celebreranno il loro centenario di fondazione. L'amicizia che mi lega a questa Istituzione e l'affetto che nutro per il Direttore, fratello Urbano, non mi fan velo nella lode entusiastica per questi e altri lavori. Del resto basterà ricordare come nella giuria vi fossero dei nomi quali uno Schwarz e un Baur. I progetti sono studiati proprio con passione giapponese, per la loro ariosità e semplicità di sviluppo e per la loro ambientazione nella natura.

In questo stesso numero sono commentate e illustrate le recenti prescrizioni circa il tabernacolo eucaristico. E' tuttavia strano notare come, purtroppo, fuori d'Italia, si continui ad ignorare tali prescrizioni, relegando l'altare della conservazione molto facilmente in zone laterali del tempio — quando in cripte o cappelle a se stanti — o dietro all'altare comunitario.

Il supplemento liturgico tratta ancora delle stole e ne dà alcuni disegni.

### *n. 112 - 3 trimestre 1960*

L'intero numero, con presentazione dell'Ordinario, è dedicato alla ricostruzione artistica sacra della diocesi belga di Namur. Vi sono riportate documentazioni — con foto e disegni — di opere d'architettura, di pittura e scultura e di artigianato: paramenti, calici e immagineria devozionale a stampa.

Vorrei proprio agli amici tutti di ARTE CRISTIANA ripetere, a questo punto, una idea fissa mia che la documentazione della rivista belga mi rende ancor più fissa.

Noi — la nostra e altre riviste cattoliche — riportiamo spesso quanto di nuovo si va facendo nelle chiese di ieri e di oggi. Ma il nuovo è un settore utile specie per quei pochi — in proporzione agli altri — che debbono far del nuovo. Ma si ammetterà che se ci sono dieci chiese da fare, ce ne sono almeno cento da conservare e da rivedere per funzionalità del tempo nostro. Nella raccolta che ho qui sotto gli occhi molte delle soluzioni di revisionamento sono presentate con il prima e il dopo del restauro.

Ed è questa la migliore lezione, immediata, per il Clero e per gli artisti, che si può fornire, specie se la si integra con brevi, chiari commenti.

Guardate: la chiesa gotica ritinta con criteri d'oggi e con l'altare rinnovato o semplificato. Il contrasto è chiaro; sembra una persona amata che sia rinata a nuova giovinezza, dopo un soggiorno terapeutico, lontano da casa. Il vecchio telaio di ferro della finestra con la nuova vetrata. Il telaio pareva obbligante e chi non sa cosa non costi al Clero in cura d'anime il mettere insieme un po' di denaro per dei lavori nella casa di Dio, con molta semplicità lo avrebbe sostituito. Conservandolo e studiandoci sopra ne è uscita una soluzione impensata e piacevole. Altrettanto si dica del vecchio altare così ingombrante e teatrale prima del ridimensionamento e della nuova tinteggiatura.

E gli esempi potrebbero continuare. Preferisco concludere con l'invitare tutti gli amici — sacerdoti e laici — che per la Casa di Dio si occupano con passione ad inviare alla nostra rivista documentazioni fotografiche con brevi note illustranti appunto questo prima e dopo di quanto si va facendo.

Chi ha da lavorare con criteri funzionali e liturgici del nostro tempo per le chiese sa come troppo spesso la battaglia per una idea sia davvero impari al risultato, quando addirittura non si debba rinunciare o — molto più facile e prima ancora — non si venga rifiutati come dei pazzi innovatori ed utopisti.

Tutta la documentazione, di questa diocesi belga, non è da approvarsi: ma tutta la documentazione permette un vaglio e uno stimolo per altre idee.

Nel supplemento un disegno per il camice.

PITT. LUCIANO BARTOLI

## DAS MUNSTER

### *n. 9/10 - 1960*

Anche il Fasc. 9/10, come quello doppio precedente, è dedicato alle diverse manifestazioni di altissimo livello, le quali hanno accompagnato il Congresso Eucaristico Mondiale dell'estate di quest'anno. Avendo voluto dare un'unità di contenuto al numero ora uscente, molto opportunamente — dopo il carattere retrospettivo di quello precedente — lo si è dedicato all'arte sacra contemporanea, per la documentazione della quale era stata allestita una ricchissima mostra nella sontuosa sede dell'Accademia di Belle Arti di Monaco sotto il titolo « Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland »: Architettura sacra attuale in Germania. Questa manifestazione va considerata come una delle più importanti in questo campo, avvenute in Germania in questi ultimi anni ed ha avuto una risonanza straordinaria.

Il materiale fotografico relativo a 90 delle più recenti costruzioni ecclesiastiche farà il giro delle principali nazioni europee, tra cui anche l'Italia. Dopo una ampia nota redazionale (dovuta certamente al Dr. Hugo Schnell, indefesso animatore e militante coraggioso nell'attuale rinnovamento artistico nella Germania Cattolica), nella quale molto efficacemente sono state sintetizzate non solo le caratteristiche di ogni singola manifestazione precongressuale e congressuale, ma anche le risonanze e gli echi — e sopratutto gli insegnamenti che se ne possono trarre, anche a lunghissima scadenza.

Tutto il materiale illustrativo si riferisce a chiese che mai finora sono state riprodotte nella rivista tedesca.

Seguito con grande attenzione, e degno di essere ascoltato, è stato il discorso di uno degli architetti innovatori nel campo dell'architettura sacra, il Prof. Dr. Rudolf Schwarz, illustrante alcune sue importanti realizzazoni, particolarmente nella sua chiesa « Frohnleichnam » (Corpus Domini) di Aquisgrana. Profondamente convinto dei reconditi significati della estrema semplicità, del vuoto, del silenzio — ma anche di semplice e calda umanità, l'oratore ha ricordato, tra l'altro, come nella Germania del crollato regime per quindici anni non era permesso costruire chiese! Lo Schwarz è ancor'oggi uno dei più significativi esponenti del movimento liturgico al quale riesce a dare sempre nuove espressioni e significati nelle sue più recenti costruzioni. L'apertura ufficiale della mostra venne pronunciata con un breve discorso da Sua Eminenza il Cardinale Josef Wendel, Arcivescovo di Monaco e Frisinga, trac-

ciando una breve sintesi storica del movimento liturgico, che in Germania è attivo da oltre mezzo secolo. E di questa attività ha saputo lasciare una traccia così profondamente incisa nella vita spirituale, artistica e culturale di quella nazione, da costituire una pietra miliare nel mondo del pensiero cattolico, della quale gli artisti cattolici delle altre nazioni non possono non prendere conoscenza ed insegnamento. Parlando dei materiali di costruzione del nostro tempo: cemento armato, acciaio, vetro, Sua Eminenza ha detto: « ... non la materia (costruttiva) decide, ma l'utilizzazione, animata dalla profonda convinzione della Fede di queste materie ». In una conferenza « Edilizia sacra contemporanea » il Dr. Thomas Zacharias analizza, dopo una disamina polemica, le realizzazioni più recenti della Germania Cattolica, soprattutto nel campo delle parrocchiali dovute ai massimi architetti attualmente in attività. Per far comprendere ai lettori italiani la ricca casistica, sulla quale può operare l'attuale critica dell'arte sacra germanica, si tenga presente che nella sola Germania Occidentale, dalla fine della guerra in poi sono state costruite 8000, ripeto: « ottomila », nuove chiese, provvedute di arredi sacri moderni, di parati moderni, e molte altre sono ancora in corso di realizzazione.

Monaco ha ospitato anche un Congresso Internazionale degli Artisti Cattolici, per il quale la rappresentanza italiana non è stata — bisogna pur fare quest'amara constatazione — troppo numerosa. Comunque, si potevano registrare 400 presenze, anche del Sud e del Nord-America. Sua Eminenza il Cardinale *Bea* era latore di un messaggio del Santo Padre, ed una speciale Messa Pontificale è stata celebrata per gli artisti da Sua Eminenza il Cardinale Julius Doepfner, Vescovo di Berlino, per la quale l'omelia è stata pronunciata dal Prof. Romano Guardini, uno dei maggiori esponenti del pensiero cattolico tedesco: oratore maestro della parola, stilista chiaro e profondo, ha contrapposto il Padreterno come artista creatore del mondo all'artista umano che nella sua opera ricostituisce un rapporto tra l'umano e l'Eterno. Le varie relazioni a questo congresso sono riportate tutte per intero. Molte erano accompagnate da ricche serie di diapositive, spesso a colori.

Il Prof. Albert Burkart ha parlato sul tema « La Chiesa luogo per l'artista di oggi », riproponendo il rapporto tra Chiesa e Artista, tra autorità committente e vigilante e l'artefice esprimente ed operante. Interessanti pensieri sono svolti sulla cooperazione dell'artista nell'ambiente sacro e sulla gerarchia dei valori artistici, che deve essere ricostituita. Dopo questo portavoce della Germania ha parlato l'Arch. Pierre Pinsard sull'« Architettura sacra nuova in Francia ». Partendo dall'ormai « classica » chiesa in cemento di Raincy di Auguste Perret, compiuta nel 1923, viene tracciata una sintesi dell'evoluzione artistica religiosa in Francia che è sboccata nelle discussissime chiese di Assy, di Vence e Ronchamp. Molto opportunamente, però, il Pinsard fa notare come Ronchamp rappresenti un'eccezione, un caso limite. Per l'Italia ha letto un'interessante relazione l'Arch. Giorgio Trebbi di Bologna « La nuova architettura sacra in Italia », partendo dalla parola d'ordine data da S. Em. il Cardinale Lercaro, Arcivescovo di Bologna in occasione del Congresso di Architettura Sacra nel 1955. Basti ricordare il « Centro di studio e informazione per l'architettura sacra », la pubblicazione dei quaderni di « Chiesa e Quartiere », dei quali lo stesso Trebbi è spirito animatore infaticabile, per rendersi conto con quale peso siano state accolte le sue parole autorevoli dagli esponenti delle varie nazioni. Del resto le sue idee, in parte in via di realizzazione alla periferia di Bologna, sono troppo note perchè debbano essere riassunte in questa sede. Molto attesa era la relazione di Maurice Lavanoux, il Segretario Generale della « Liturgical Arts Society » di New York, quando ha parlato sull'« Architettura sacra moderna negli Stati Uniti ». Il conferenziere ha tracciato una storia dell'arte sacra cattolica negli Stati Uniti, come più spietata era difficilmente immaginabile, ma anche con una chiara diagnosi delle molteplici cause concomitanti che dovevano portare a quel falso storicismo ed a quell'invasione di « pseudo-arte-sacra » esportata da abili affaristi europei, la quale tanto ha contribuito a rovinare irrimediabilmente il gusto del clero cattolico statunitense. L'epoca vittoriana, ed anche il periodo recentissimo, hanno creato un'« arte sacra » di smaccata imitazione storicistica con l'inevitabile menzogna esprimentesi — nell'architettura soprattutto. Un'arte sacra moderna è nata praticamente da poco, soprattutto per merito dei grandi architetti della Germania, dell'Austria, del Belgio; quest'arte ha poco più di 30 anni, ma soltanto dal 1950 è veramente diventata adulta, coraggiosa, finanzi ardita. Negli Stati Uniti si sta manifestando perfino questa curiosissima situazione: talune chiese moderne cattoliche, esprimenti chiaramente il pensiero ed il gusto del nostro tempo attuale sono opere di artisti non cattolici! Quegli architetti che si professano cattolici, nella gran maggioranza si schierano ancora contro ogni innovamento, riuscendo a mala pena a mascherare la loro totale povertà di fantasia, d'invenzione, di fede religiosa. Lavanoux, che è stato per molti anni consulente specialista per l'arte sacra presso la Facoltà d'Architettura della Columbia University di New York, ha però dato anche la consolante notizia, che proprio le più giovani leve degli architetti che intendono dedicarsi anche all'architettura sacra — da lui istruite sui problemi liturgici — si stanno mostrando come coraggiosi assertori dell'urgente necessità di un radicale rinnovamento, malgrado l'accanita ed arida avversità delle correnti arteriosclerotiche conservatrici oltranziste. Una serie di esempi di modernissime realizzazioni cattoliche negli Stati Uniti, mostrate in una serie di stupende proiezioni, ha documentato e sottolineato quanto Lavanoux ha detto, lasciando presagire anche per gli Stati Uniti, per il prossimo avvenire, una rinnovata arte sacra cattolica, la quale avrà un innegabile significato — anche per la posizione deliberatamente polemica, sia verso i vecchi conservativi sia verso il mondo non-cattolico del « giovane continente ». Francia che è sbocciata nelle discussissi-

Una più ampia relazione di quanto pubblicato sulla rivista tedesca si veda in Arte Cristiana n. 485 pag. 188 per la penna di P. A. Silli.

Concludono questo nutritissimo fascicolo i consueti notiziari: Raduni e conferenze, Mostre, Restauri e ripristini, Letteratura (soprattutto da riviste), Arte moderna, Concorsi e premi, Personali, Necrologi.

ANGELO LIPINSKY

## FEDE E ARTE

### *n. 3 luglio-settembre 1960*

Padre Antonino Silli, collaboratore della nostra Rivista, in *Architettura sacra e l'epoca moderna* mette in evidenza la importanza che questo campo dell'arte ha assunto specialmente ai giorni nostri dato il ritmo accelerato con cui si costruiscono chiese nuove a causa della distruzione di numerosi edifici sacri ad opera delle incursioni aeree che si sono avute nell'ultimo conflitto. E tanto più numerose sono le chiese che si debbono costruire in quanto v'è stato un vertiginoso incremento di popolazione. A questo punto Padre Silli si pone una domanda: « Vi è un problema dell'architettura sacra distinto dal problema più generale dell'architettura e dell'arte? ». Dal punto di vista tecnico, no: infatti materiali e concezioni usati nell'arte profana possono essere adoperati anche nel campo dell'architettura religiosa, purché abbiano in sé nobiltà. Venendo al nocciolo del quesito, l'Autore chiarisce che esiste un problema dell'architettura e dell'arte. Con questo non si vuol dire che tutta l'arte e l'architettura contemporanea medesima siano da riprovarsi, ma molte creazioni sono effimere e cadranno quanto prima. Padre Silli prosegue quindi esaminando i mezzi di espressione artistica per raggiungere una architettura sacra soddisfacente (soprattutto collaborazione fra committente ed esecutore), apportando degli esempi anche su di un piano puramente tecnico ed espone infine giudizi di massima in fatto di ornamentazione delle chiese.

Il Prof. H. Dieckmann, uno dei più noti artisti tedeschi dell'arte vetraria, risponde ad alcune domande, poste in chiave di questionario, dalla SIAC. «L'arte ha una funzione insostituibile per la diffusione del messaggio cristiano in una epoca come la nostra sempre più dominata dalla scienza e dalla tecnica? ». Per il Dieckmann, l'arte nella chiesa come sempre ha una funzione insostituibile per diffondere e vivificare la fede cristiana. Sarebbe dissennato oggi voler rinunciare all'ausilio dell'arte dato che essa ha un compito speciale nella chiesa.

Segue una relazione dell'Ing. Clemente Busiri Vici sulla Chiesa dell'Immacolata Concezione a S. Felice Circeo. L'edificio

è posto in una conca dominata da una rupe su cui sorge la statua dell'Immacolata. Alcune nitide illustrazioni rappresentano i dettagli di questa costruzione a pianta rotonda nella quale appare originale soprattutto il campanile cilindrico bianco sormontato da una calotta azzurra. Nell'interno non esiste balaustra e due gradini segnano il presbiterio.

Nella rubrica dedicata alla presentazione di artisti contemporanei viene documentato il fonte pasquale per la benedizione dell'acqua, donato dall'Ecc.mo Card. Tardini alla Basilica Vaticana, opera in argento di Pericle Fazzini.

Vengono presentate pure alcune vetrate dell'artista francese Max Ingrand, che è riuscito ad ottenere una singolarissima fusione di colori nelle sue opere in alcune chiese di Francia, del Canada, del Brasile. Il merito di Ingrand consiste precipuamente nel carattere profondamente mistico che ha saputo esprimere nei suoi numerosi lavori.

Carlo Maccari: *Le Opere nel Duomo di Toscana.* Studio sulle « Opere » di S. Maria di Pisa, di S. Jacopo di Pistoia, di S. Maria di Siena, di S. Maria di Orvieto, etc. Orvieto fa oggi parte dell'Umbria, ma la sua arte, la sua storia, le sue istituzioni, recano un vivo riflesso dell'ambiente storico e culturale toscano.

*L'altare maggiore di S. Maria della Scala,* richiama l'attenzione dell'Arch. Fasola. Si tratta di un'opera del 1645 eseguita dai fratelli Rinaldi per la chiesa di S. Agnese a Piazza Navona, due figure dell'arte barocca che seppero superare da una parte gli oramai frusti schemi cinquecenteschi, e dall'altra, non cadere nella seduzione berniniana.

*Architettura religiosa contemporanea in Austria,* è il titolo di uno studio dell'Arch. Robert Kramreiter. « In epoca non molto anteriore alla seconda guerra mondiale, sorse in Austria il movimento di rinnovamento liturgico che intese promuovere la partecipazione attiva dei fedeli all'azione del Santo Sacrificio, con lo scopo di rinnovare e rinforzare la coscienza della comunità dei fedeli attorno all'altare. Ne fu padre il canonico di Klosternneuburg, Pius Parsch... ». L'Autore dell'articolo muove da tale premessa per ricordare come le influenze di queste idee sullo sviluppo dell'architettura sacra tedesca siano state assai profonde in questi ultimi anni. In Austria si sono avute di recente molte trasformazioni radicali, di cui si sentiranno gli effetti per molto tempo: i fedeli possono partecipare più direttamente all'azione del culto e per l'architetto sono già tracciate le linee essenziali di un edificio di culto.

L'Autore rifà quindi in breve il cammino percorso dall'architettura religiosa tedesca dopo la prima guerra mondiale, quando si ebbe un'affannosa ricerca, ma i progressi furono assai lenti e le chiese dell'epoca risultano costruite con mentalità storicistica. Col 1938 si ebbe, in seguito alla nuova politica interna, una stasi. Dopo la seconda guerra mondiale l'architetto finalmente poté dar prova delle mete raggiunte. Si cominciò colla inevitabile ricostruzione di chiese distrutte o danneggiate. Tra queste ultime si ricorda soprattutto il Duomo di Salisburgo, i cui lavori di ripristino durarono ben 14 anni.

L'Autore segue quindi con la presentazione di alcune chiese nuove, come quella di Salisburgo-Parsch, opera di tre giovani architetti, con interno chiaro, semplice, decoroso. La conclusione principale che si può trarre dalla nuova architettura sacra tedesca è che il carattere dominante consiste nella ricerca assidua della sacralità della forma. Numerose piante di sacri edifici e illustrazioni di chiese (da S. Geltrude a Klosterneuburg del Kramreiter (autore dell'articolo) a pianta assai semplice e dall'interno di esemplare linearità, alla chiesa di Liesing (Vienna), a pianta circolare, cristocentrica, ad altre di fattura che ci pare meno persuadente, come nell'esempio della parrocchiale di Villadecans con ingresso « ad imbuto »), documentano la ricerca sulla nuova architettura religiosa tedesca.

*Pier Giuseppe Agostoni*

# NECROLOGI

## AURELIO MISTRUZZI

Il giorno di Natale si è spento a Roma lo scultore incisore Aurelio Mistruzzi nato a Basiliano nella provincia di Udine il 7 febbraio 1880. Fra le sue opere ricordiamo le statue di S. Francesco e S. Rosa da Lima nella Basilica Antoniana di Padova; cinque altorilievi in bronzo per l'altare monumentale della basilica della Madonna delle Grazie ad Este e il monumento al generalissimo Trujllo nella Repubblica di Bolivia.

Le sue opere minori per mole sono rappresentate da due medaglie coniate per il Pontificato di Benedetto XV; diciassette nel Pontificato di Pio XI; ventidue di quello di Pio XII e da monete dello Stato Vaticano.

La sua attività si svolse anche nella Pontificia Commissione d'arte sacra, nell'Accademia di S. Lucia ed in altre Accademie d'arte.

## ANTONIO BARLUZZI

L'ingegner Antonio Barluzzi è morto in Roma il 14 dicembre scorso all'età di 76 anni.

Nel 1913 fu a Gerusalemme insieme al fratello Giulio, ingegnere, per la costruzione dell'Ospedale Italiano e dopo il servizio militare, compiuto nella guerra del '18, vi ritornò ad eseguire le riparazioni delle case italiane devastate nel conflitto.

Nel frattempo prese la decisione di rimanere a Gerusalemme mettendosi generosamente e quasi per vocazione al servizio dei Padri Francescani custodi di Terra Santa.

Questi Padri intrappresero i restauri di edifici sacri, la costruzione di nuovi Santuari e di Ospizi annessi.

Nel 1924 si consacrarono: le basiliche del Getzemani e del Monte Tabor inalzate in base ai suoi progetti.

Negli anni successivi fino al 1955 il Barluzzi si prodigò nei restauri delle chiese: della Flagellazione, del Monte Calvario, dei Santuari di Betfage e del Monte Carmelo; attese ai progetti ed alla costruzione dei Santuari della Visitazione, di S. Lazzaro a Betania, dei pastori vicino a Betlemme e del « Dominus flevit » sul Monte degli Ulivi.

Durante l'ultima guerra, rimasto in Italia, lavorò in Sardegna per i Frati Francescani ed i Cappuccini e studiò il grandioso progetto della Basilica della Natività a Nazaret.

Le polemiche, anche violenti, su questo ultimo progetto ne esclusero la esecuzione.

Il complesso delle opere compiute, benchè discusse variamente dalla critica, attesta la fedeltà dell'uomo ed una vocazione artistica fondata sulla emozione spirituale provocata in lui dalla visione dei luoghi e dalla meditazione dei misteri della Redenzione.

Visse di fede, in semplicità e povertà francescane e povero morì, vicino, spiritualmente, ai suoi Francescani di Terra Santa.

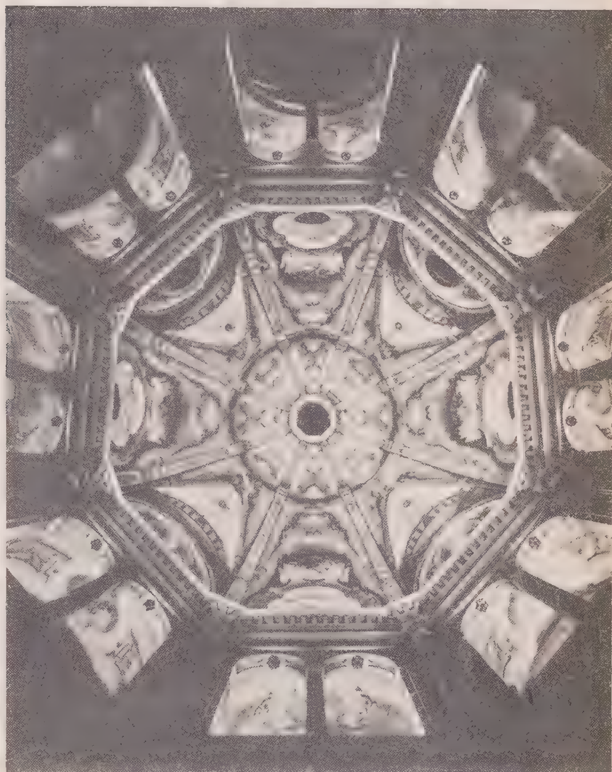
## GIUSEPPE ACQUATI

Sentiamo il dovere di rendere nota ai nostri lettori la scomparsa, avvenuta nell'estate scorsa, del Sig. GIUSEPPE ACQUATI titolare della Tipografia Esperia di Milano, che per un trentennio curò la stampa di « Arte Cristiana ». Ripensiamo al defunto con animo veramente grato per la sua intelligente attività e soprattutto per la comprensione che ebbe a nostro riguardo in momenti particolarmente difficili.

Lo annoveriamo nel numero dei nostri amici scomparsi pei quali abbiamo un ricordo quotidiano nella preghiera.

*Precisiamo che le opere pubblicate a pag. 253 (Angeli di Ina Colliander) e a pag. 256 (« acquaforte della Croce » di Luciano de Vita) del Fasc. n. 11 di « Arte Cristiana » non sono state esposte a Bologna, bensì alla XXX biennale di Venezia (vedi a pag. 242 - fasc. 11 « A. C. »).*

# UN BELL'ESEMPIO DI ILLUMINAZIONE A S. M. DI CANEPANOVA - PAVIA



Santuario di Canepanova, Pavia: struttura interna della cupola bramantesca.

*Affidiamo all'intelligente attenzione dei lettori quanto l'ingegner Dagnino della EdisonVolta scrive del nuovo impianto di illuminazione del Santuario di Canepanova a Pavia. E' utile sottolineare che l'illuminazione è uno dei tanti problemi per una chiesa, e tra i tanti non certamente l'ultimo e il meno importante. Ciò deve essere detto in modo del tutto particolare per le chiese antiche, dove l'arte è impegnata a predicare la Fede ed a sollecitare la preghiera devota ed ardente.*

*Architettura, scultura e pittura sono accorse in meraviglioso accordo e doviziosa dedizione per rendere al « templum Dei » decorosa imponenza, sovrumana maestà, armoniosa e gioiosa accoglienza. Quando uno, con i potenti mezzi moderni, si appresta a dare luce ad una simile chiesa, che l'antichità con invidiabile intuito ha eretto, non può non tener conto di questo assoluto rispetto che si deve al preciso componimento di parti, che architettura, scultura, e pittura sostengono in generosa armonia.*

*Ma il criterio estetico non deve essere il solo a determinare la luce. Nel tempio i fedeli si raccolgono per una comune conversazione col Padre, « per tributare al Signore un culto pubblico », per prendere parte a quel poema di fede e di amore, che è la Liturgia. Il Cristo che ci ha insegnato a pregare è sempre Lui, « mediatore di un nuovo patto », a presentare al Padre la nostra preghiera, con la sua potente voce di Redentore. L'altare, simbolo di Cristo, è nella chiesa il costante richiamo per la mente e per il cuore del popolo orante, all'Eterno Sacerdote, Mediatore, Salvatore. Per cui con autorevole voce il Cardinale Montini, nella sua Lettera pastorale per la Quaresima del 1958, scrive: « Ecco la preminenza dell'altare... Dev'essere illuminato, in modo di attrarre sopra di sè lo sguardo di tutti; senza teatralità, ma con massimo decoro... ». Questo deve essere il centro a cui tutta la luce, gradatamente distribuita per le altri parti della chiesa, deve condurre. Tutto il corpo della chiesa deve dare, con la giusta illuminazione, un luminoso senso di quiete, che dall'altare è attratta per immergersi nella gloria di Dio.*

Il 2 ottobre, alla presenza delle maggiori Autorità cittadine, è stato inaugurato, con un concerto di musica sacra, il nuovo impianto di illuminazione interna del Santuario pavese di Canepanova.

Il giorno dopo i giornali sottolinearono il successo del nuovo impianto e dell'iniziativa dei buoni padri francescani.

Si parlò di « luce mistica a Canepanova » e si cercarono paragoni danteschi tra le varie sfere celesti descritte dal Poeta, via via più luminose verso il trono dell'Altissimo, e le varie parti della Chiesa, diversamente messe in risalto da opportuni contrasti di luminanze.

E si parlò anche dell'intima commozione che s'impadronì



Nelle pagina di fronte: **veduta centrale dell'interno. Questa foto ci fa costatare la equilibrata distribuzione della luce e l'intento di rendere il presbiterio, cui fa centro l'altare, il luogo eminentemente sacro verso il quale il fedele si senta immediatamente sospinto.**

**Santuario di Canepanova, Pavia. Nicchione situato a lato dell'ambone.**

dei fedeli quando le note dell'« Ave Verum » mozartiano si levarono nel religioso silenzio, ascendendo per le antiche strutture del Tempio e le tele preziose, su su sino alla grande cupola bramantesca adorna di luce.

Luce e musica si erano fuse in armonia e l'armonia aveva suscitato nei cuori le lodi dell'Altissimo, sì che ognuno, quasi per incantamento, aveva assunto momenti di serenità e di pace profonda.

Ma quali erano stati i criteri che avevano animato il progettista, quali canoni aveva egli seguito?

Una superficie illuminata presenta un diverso splendore o luminanza, a seconda che venga osservata da uno piuttosto che da un altro punto di vista.

Ciò sia per il diverso tipo di riflessione che per lo specifico valore del fattore di riflessione che ogni materiale presenta.

Una illuminazione ben riuscita sul piano tecnico deve, come in un quadro, realizzare un effetto armonico delle luminanze delle varie superfici, in modo che appaiano più evidenti alcune a vantaggio di altre ma che tuttavia i contrasti rimangano compresi in valori accettabili, per non creare dei distacchi troppo crudi. Ciò in considerazione del fatto che una superficie illuminata è tanto più abbagliante quanto più scuro è lo sfondo su cui si staglia.

La difficoltà è in gran parte qui.

Ma le cose non sono del tutto semplici ove si pensi che, a differenza di un quadro, realizzato con un preciso punto di vista, qui il punto di vista è variabile, potendosi muovere





Santuario di Canepanova, Pavia. Nicchione situato sul lato destro di chi è rivolto verso l'altare.

l'artefice e quindi l'osservatore in uno spazio a tre dimensioni.

Pertanto se è relativamente semplice realizzare una buona illuminazione per un osservatore fisso, la stessa illuminazione può riuscire non accettabile con lo spostamento dell'osservatore stesso.

Il solido di riflessione, per i materiali normalmente impiegati, di tipo semiregolare o semidiffuso, influendo diversamente sulle luminanze ne altera i valori e quindi gli effetti sotto diversi angoli, rendendone certuni poco gradevoli.

Questo è tipico in particolare dei marmi e delle tele, che illuminati, producono sotto certi punti di vista, effetti abbaglianti fastidiosi di per se stessi e per la loro visione.

Inoltre se può essere semplice celare le sorgenti luminose ad una visione unidirezionale ciò risulta più complicato nel caso in cui si desideri che l'osservatore mobile, possa trarre da numerosi punti di vista un effetto di comfort visivo.

Queste difficoltà si sono volute superare affrontando il progetto della illuminazione della chiesa di Canepanova.

Ma non sarebbero bastate le conoscenze illuminotecniche a risolvere il problema. Come infatti si doveva dosare la luce? Per rispondere a questo quesito fondamentale, la Chiesa, agli occhi del progettista doveva apparire ed essere sentita per quello che era: la Casa del Padre, il Luogo Santo dove l'anima, stanca del diuturno girovagare, sarebbe tornata in preghiera, dove lo spirito dei Santi, dei predecessori, dei congiunti scomparsi, si univa, vivente, nella devozione.

Nel grande silenzio la Chiesa apparve così.

L'altare brillò di luce, inquadrata nell'arco di accesso e sormontato dalla gloria della sua cupola affrescata. Ai suoi lati, le cappelle laterali, apparvero discrete ancelle in preghiera, mentre dinanzi, dove l'ottagono del matroneo si imposta sulla costruzione a pianta quadrata, i pregevoli quadri nelle loro nicchie, rivissero una storia lontana, uscendo dall'ombra dei ricordi.

Sopra il capo infine, dagli archi del matroneo, una luce diversa, astrale, lentamente digradando avvolse la grande cupola del Bramante, facendone quietamente risaltare i particolari architettonici e pittorici.

Così apparve la Chiesa e il progetto fu allora compiuto.

Si installarono quindi le sorgenti luminose ad incandescenza, alcune del tipo a riflettore incorporato, altre protette da semplici schermi, appositamente costruiti, per le minori potenze ed i soggetti ravvicinati.

Lampade a tubo fluorescente, nella tonalità « daylight » furono riservate alla parte alta della Chiesa e cioè al matroneo ed alla cupola grande.

Tutte le lampade furono collegate sotto un circuito munito di opportuni interruttori per la possibilità di una loro esclusione parziale.

Per gli amatori d'arte e per la illuminazione di gala, si predispose per i quadri un ulteriore impianto di rinforzo, con lampade ad incandescenza del tipo a riflettore incorporato.

Queste lampade furono collegate ad un secondo circuito, indipendente dal primo.

Le sorgenti luminose, tranne quelle a fluorescenza, facilmente celabili nel matroneo, furono scelte tra quelle di minori dimensioni; anche i loro schermi, opportunamente mimetizzati, furono previsti secondo tale concetto, in modo che, dovendo alcuni necessariamente essere visibili, lo fossero con il minimo danno alla visione del soggetto illuminato.

L'illuminazione realizzata, di tipo sostanzialmente indiretto, è fatta per i fedeli, il cui ruolo di partecipanti alle celebrazioni liturgiche è così opportunamente messo in rilievo.

La luce riflessa che a loro giunge determina infatti, nello spazio loro riservato, un'illuminazione discreta, sufficiente per la lettura ma non per la distrazione.

La vista è attratta dalla contemplazione dell'altare e delle scene bibliche delle tele, la cui diretta illuminazione contribuisce ad esaltarne, anche da un punto di vista estetico, il predominante ruolo nel dialogo tra l'umano e il divino.

La modesta potenza installata di 4.480 Watt, suddivisa, come sopra si disse, in due circuiti, di cui il principale ancora opportunamente sezionabile a seconda delle esigenze liturgiche, rende ancora interessante la realizzazione dal punto di vista dell'esercizio.

I riflettori impiegati, sia per la loro esecuzione, particolarmente curata, che per la loro ubicazione, facilmente raggiungibile, assicurano inoltre quella semplicità di manutenzione che è presupposto fondamentale alla invariabilità nel tempo del risultato raggiunto.

# AFFRESCO NELLA BASILICA DEL SANTO A PADOVA

Padova, Basilica del Santo: schema generale del grandioso affresco della Sagrestia, opera di Pietro Liberi (n. 1614 - m. 1687).

Crediamo di essere forse i primi a pubblicare alcune fotografie di particolari di un grandioso affresco esistente nella volta della Sacrestia della Basilica del Santo di Padova, nel quale è sviluppato il tema dell'ingresso di S. Antonio nella Gloria del cielo. Siamo anzi alquanto sorpresi che fra le molte pubblicazioni di opere d'arte di cui, come è noto, è ricca la celebre Basilica, nessuno finora ci abbia preceduti nel pubblicare anche questa, che non dubitiamo di collocare fra le opere più significative ed insigni della storia dell'arte secentesca. Il lavoro infatti è dovuto a un artista del seicento, Pietro Liberi, padovano di nascita (1614) e morto a Venezia nel 1687, in un Palazzo che egli si era fatto costruire sul Canal Grande. Il Museo Civico di Padova è in possesso del suo autoritratto.

E' un artista ben noto nella storia dell'arte per la sua copiosa produzione nei quadri sacri e profani, e per aver molto lavorato, sia in Italia che all'estero, specialmente presso le corti di Vienna e di Germania. Gli si rimprovera eccessiva libertà in taluni quadri profani, che gli valse il soprannome poco lusinghiero di Libertino. Questo è affar suo. L'affresco della Sacrestia della Basilica del Santo ci è davanti, nei particolari che pubblichiamo, in tutto il suo splendore e magnificenza. Le sue dimensioni sulla volta del soffitto, ad arco ribassato, di circa metri 14 per 10, e la non grande altezza da terra rendono impossibile la riproduzione fotografica nella sua visione unitaria, e anche l'osservatore immediato è costretto a spostarsi gradualmente da punto a punto prima di potere rendersi conto della disposizione delle parti e della loro armonia di insieme. Si aggiunga un'altra circostanza poco felice, la scarsa illuminazione che viene da due sole finestre e la sua disposizione che va, non nel senso di chi entra od esce dalle due porte della sacrestia, ma dalla parete delle finestre, all'opposta parete, e si comprenderà come, essendo di osservazione scomoda sfugga alla maggior parte dei visitatori, nonostante il suo altissimo interesse artistico. Ad aumentare il disagio contribuisce anche il fatto che, evidentemente per necessità sopravvenuta di rinforzare le pareti e la volta, tre grosse sbarre di ferro, fra loro distanziate, passano da parete a parete, come corde dell'arco della volta, e disturbano la visione diretta, e, a maggior ragione impediscono di fare una fotografia di insieme, libera da ingombri fastidiosi. Però, dopo di avere deplorato questi inconvenienti, aggiungiamo subito che l'affresco è in condizioni perfette di disegno e di colore. Lo abbiamo gustato maggiormente, quando allo scopo di ottenere una bella riproduzione fotografica dei particolari, lo abbiamo investito di un fascio di lu-



Padova, Basilica del Santo, affresco della Sagrestia. E' qui riportato un dettaglio dedicato al glorioso ingresso in Paradiso di S. Antonio, portato in trionfo dagli Angeli ed accolto dal S. Bambino e dalla Vergine che gli muovono incontro circondati da un nimbo di Angioletti festanti.

ce radente, con un cono diffusore e una lampada di 500 Watt.

Colori vivi e morbidi nello stesso tempo: di quella morbidezza simpatica dell'affresco classico, a base di due sole tinte fondamentali: la terra rosso-sinopia e la terra verde-azzurrina. Con queste due sole tinte l'artista ha raggiunto effetti stupendi, dimostrando, oltre a una magistrale padronanza del disegno, anche una non comune perizia nell'ottenere grandi effetti cromatici con pochi mezzi. Il che è proprio dei sommi.

E, giacché se ne presenta l'occasione, vorremmo esprimere un desiderio: che gli enti preposti alla Direzione della Basilica del Santo provvedessero la Sacrestia di diffusori di luce elettrica (non al neon), opportunamente disposti ed occultati, che, a differenza dell'attuale insufficiente e non razionale illuminazione, sia naturale che artificiale, permettessero ai visitatori di poter gustare non solo il disegno, ma anche e soprattutto il colore, che in questo affresco non è affatto secondario, come potrebbe apparire a prima vista a chi lo osserva alla luce scarsa diurna. E' il caso analogo delle tele del Tiziano (fra cui la celeberrima Assunta) ai Frari di Venezia, che osservate alla luce naturale non fanno minimamente sospettare la straordinaria ricchezza di colore rivelata da alcuni proiettori opportunamente collocati ed occultati sotto un comune inginocchiatoio. Ai Frari di Venezia ufficiano i Frati del Santo; esattamente come a Padova. Vorremmo pregarli da queste pagine di cercare di ottenere dalla Sovrintendenza il permesso di fare altrettanto, nei modi appropriati, anche nella Sa-

Nella foto di destra: **particolare di Angeli. Questi personaggi hanno una parte importantissima nello sviluppo del tema, si direbbe anzi un po' troppo invadente la loro presenza, tanto che considerando l'affresco in un'unica visione, risulta difficile leggervi il titolo del tema svolto.**

Sotto: **nella parte superiore della foto, altra visione di Angeli; fanno parte della corona che circonda l'Eterno Padre e lo Spirito Santo, nella zona più alta della composizione.**



**Padova, Basilica del Santo, affresco della Sagrestia: altro particolare della corona angelica, collocata nella zona superiore dell'affresco, che rende gloria al Padre ed allo Spirito Santo.**
Nella pagina di fronte: **ancora Angeli.**

crestia del Santo. Secondo noi si colmerebbe una lacuna e si procurerebbe ai visitatori italiani e stranieri una gradita sorpresa, che li metterebbe come di fronte alla scoperta di un insigne capolavoro.

Ed ora davanti alle diverse tavole illustrative che pubblichiamo, vogliamo spendere una parola di commento, con l'aggiunta di alcune note, necessarie a comprendere lo schema complessivo di tutta la composizione. Dobbiamo immaginare di collocarci dalla parte della parete in cui si aprono le due finestre della sacrestia e volgendo ad esse le spalle. Alzando gli occhi incontriamo la parte superiore di tutta la composizione, ove le figure, disposte a cerchio, rappresentano la gloria della SS. Trinità, circondata da una folta schiera di Angeli. In questa parte del quadro è ben visibile il volto dell'Eterno Padre, e la colomba simbolo dello Spirito Santo.

La seconda Persona della SS. Trinità invece è presente nella parte inferiore del quadro (verso l'altra parete opposta), nel divino Bambino, portato in braccio dalla Vergine. Il Santo, che fa il suo ingresso nella patria celeste, portato dagli Angeli, si trova in questa parte della composizione, a sinistra della Vergine e del Bambino che gli muovono incontro, sollevati essi pure da una turba di Angeli, di cui uno reca in mano un magnifico fascio di gigli. Questo lo schema generale. Ora ognuno può rendersi conto, osservando le figure, della



magistrale fattura di tutta la composizione, nella quale l'artista ha rivelato tutta la sua ricchezza di fantasia, padronanza del disegno e del colore e la sua carica felicissima di ispirazione e commozione davanti al grande tema affidatogli. E' un tripudio di gioia e di bellezza paradisiaca, che si rivela nel sorriso e nella delicatezza dei volti degli Angeli, spesso quasi fotograficamente identici fra loro nell'espressione fisionomica, pur nel diverso atteggiamento. Stupendi specialmente i putti nella loro meravigliosa innocenza, nel sorriso, nel loro gioco, nel loro abbraccio, nel loro vòlo isolato o in formazione. Il senso prospettico del volo, come ognuno vede dalle figure, è reso con somma perizia. Magnifici e sorprendenti i gruppi prospettici di volti in gran numero, raccolti in poco spazio (si provi ognuno a contarli per conto proprio) e poi l'intreccio turbinoso delle figure, senza essere mai confuso e disordinato, ma sempre obbediente a un piano e a una distribuzione sapiente, che confluiscono a raggiungere lo scopo supremo di farci gustare il tripudio della gioia e della bellezza celeste, preparata agli eletti, e in modo particolare al grande Taumaturgo della cui gloria il Liberi si è dimostrato, a nostro avviso, il più insigne e insuperato cantore del pennello.

Clemente Bellucco



# UNA GALLERIA D'ARTE SACRA

**Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, Milano - Niguarda. Eros Pellini, scultore: Visitazione.**

Chi visiti con una certa sistematicità le nostre gallerie di Roma, Firenze, Milano, sempre più frequentemente ha occasione di imbattersi in opere esplicitamente religiose (il che, e può essere sintomatico, non si verifica nelle rassegne nazionali e internazionali).

Bisogna guardarsi bene peraltro, dal dedurne ottimistiche conclusioni, tali solo perchè affrettate, sulla rinascita di una sensibilità religiosa o, più genericamente, spiritualistica. Purtroppo questa rinascita, più di uno spirito, sembrerebbe ovvio, che non di un tema che per molti secoli peraltro è stato lo stimolo pressochè unico del fatto artistico, si presenta sin dalle origini bacata da quello che sembra il vizio ineluttabile del nostro tempo, lo snobismo.

Peggio ancora molte volte è un alibi astutamente orchestrato, con coperte finalità politiche, per mascherare una mancata presa di posizione, o per crearsi una piattaforma ambigua da cui tentare le più impensate escursioni, più o meno *à la page*: viscido camaleontismo immancabilmente risorgente nella nostra società essenzialmente amorale.

Inutilmente pertanto ci si attenderebbe da noi, mentre vogliamo richiamare l'attenzione su una «Galleria d'arte sacra», uno stereotipo ottimismo: vogliamo solo elogiare l'ammirevole dedizione, l'instancabile pazienza di chi ha saputo elevare, pezzo su pezzo, questa eloquente accusa, eloquente soprattutto nelle dissonanze, alla abulica indifferenza di una generazione di idoli posticci, senza ideali.

Poco vale addurre il vuoto che in fatto d'arte sacra dura dalla Rivoluzione Francese, e forse più; meno ancora giocare a scaricabarile ripiegando comodamente sulla polemica astratto-figurativa: cito a caso uno scultore-scrittore che non necessita di qualificazioni: « Lo sbalordimento e il riso che genera negli uomini dotati di *buon senso* l'arte astratta è la prova stessa della sua inautenticità... »; autentico invece, purtroppo, il « buon senso », la « prudenza », il « saper fare »; strano canone estetico, invero.

Un solo mezzo ha l'artista che voglia opporsi ad un'arte che affonda le radici in una umanità tremendamente autentica: alienarsi in una realtà altrettanto autentica quanto più esclusiva, perentoriamente vincolante.

La nostra condanna è insita nel fatto stesso che amiamo gli spiriti prudenti, di una prudenza che di evangelico ha solo il nome, che in una società meno farisaica si chiamerebbe semplicemente viltà. E' questo il vizio subdolo, il parassita che ci rode all'intimo, strutturandoci all'esterno in conglomerati iridescenti, polivalenti: simili a certe assurde costruzioni di Bosch, di materia viscida, sovraccariche di pungenti allusioni.

L'impotenza a dichiararci atei, la panica viltà legalizzata con ogni tipo di surrogati di convinzioni; e di contro, l'orgogliosa, sufficiente riserva mentale ad una bruciante compromissione in un ideale che potrà essere contrabbandato sotto tutte le etichette, ma non mai quella del placido borghesismo.

Mi dispenso dall'onere di stendere una lunga rassegna degli artisti e delle opere allineate sapientemente nelle signorili sale di Villa Clerici: risulterebbe interminabile e correrei sempre il rischio di tralasciare ingiustamente qualcuno, o, è inevitabile, di citare altri di cui « tacere è bello ».

I pezzi si contano a centinaia, in una gamma disparatissima di valori: è qui raccolto il frutto del lavoro sagace di oltre trenta anni; poco importa che vi siano delle opere semplicemente superflue, a un giudizio assoluto, che l'abilità sovente opprima la ispirazione, che la pretenziosità tenga il luogo della freschezza: tutto ciò deve suonare accusa ad una cultura che non sa riconoscere i sintomi del proprio disfacimento nella vacuità dell'approssimativo e del dilettantesco. A volte mi chiedo se il Bellini, che in questa galleria ha fissato una delle testimonianze più vivide della sua inesauribile operosità, non si senta disgustato, ogni tanto, e scoraggiato nell'esplorazione di questa nostra arte che rischia di essere solo la cenere della gloriosa eredità dell'Umanesimo. So che non è così, e voglio sperare che il mio pessimismo sia esagerato; mi costringo a pensare solo a quelle piccole gemme, poche ma autentiche, che si possono trovare anche in questa raccolta. Che, nonostante tutto, invogliano alla speranza.

PICAR

*Rimando chi voglia avere una informazione più minuta sulla galleria a*: « Galleria d'arte sacra dei contemporanei », *Milano-Niguarda,* 1956; *l'introduzione all'elegante volume è di Dandolo Bellini, il commento di Giorgio Nicodemi.*



Galleria d'arte Sacra dei Contemporanei, Milano-Niguarda, Baldinelli: Conversione di S. Paolo.

Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, Milano - Niguarda, Francesco Messina, scultore: S. Giorgio, particolare.
Aldo Carpi: Natività.












Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, Milano - Niguarda. Luigi Filocamo, pittore: Volto di Angelo (disegno).
Felice Carena, pittore: la Pietà.
Floriano Bodini: da «Natale in città» particolare dell'annuncio ai pastori.

Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, Milano-Niguarda. Libero Andreotti: Angelo annunciante.

Tullio Figini: S. Giovannino.



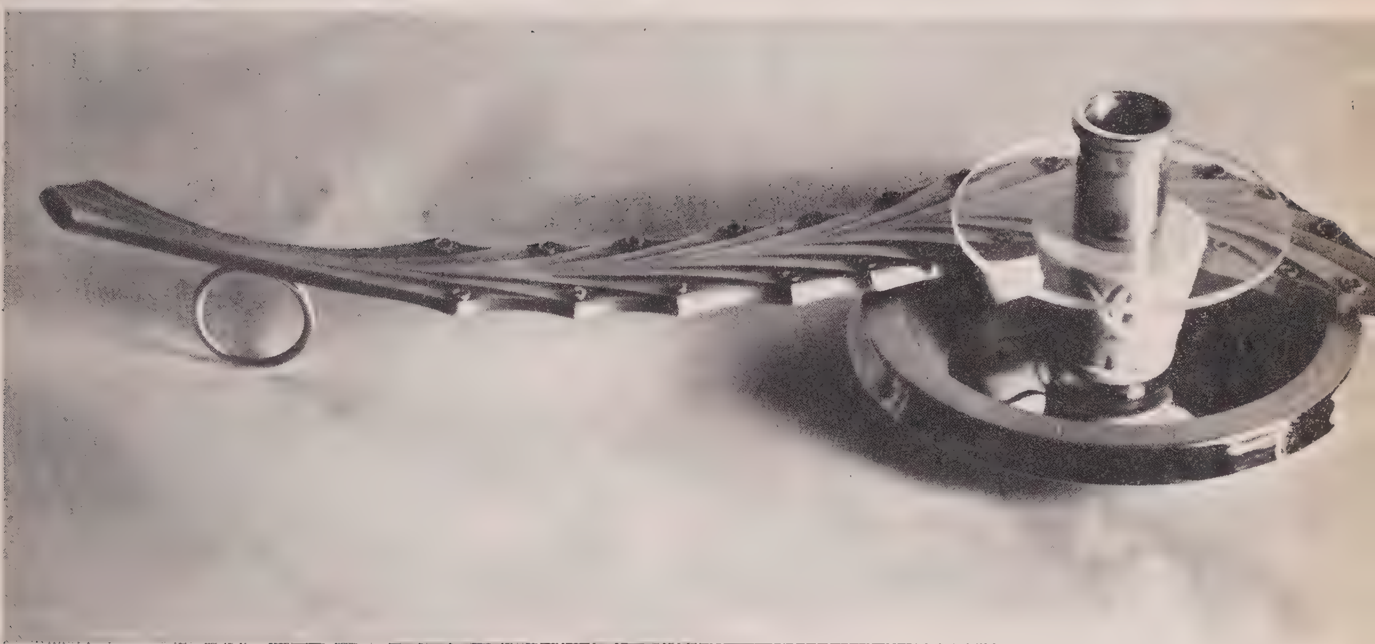




**Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, Milano-Niguarda.** Nelle due pagine precedenti, **Angelo Biancini: ultima cena.** In questa pagina, **Enrico Manfrini: Madonna.**

# SCUOLA BEATO ANGELICO

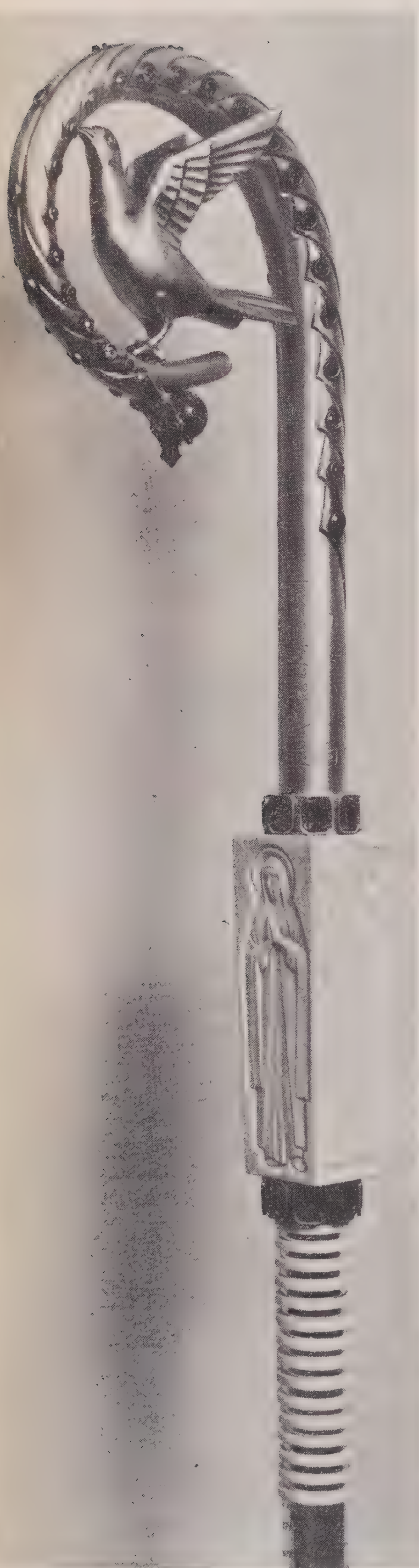
## ARREDI EPISCOPALI

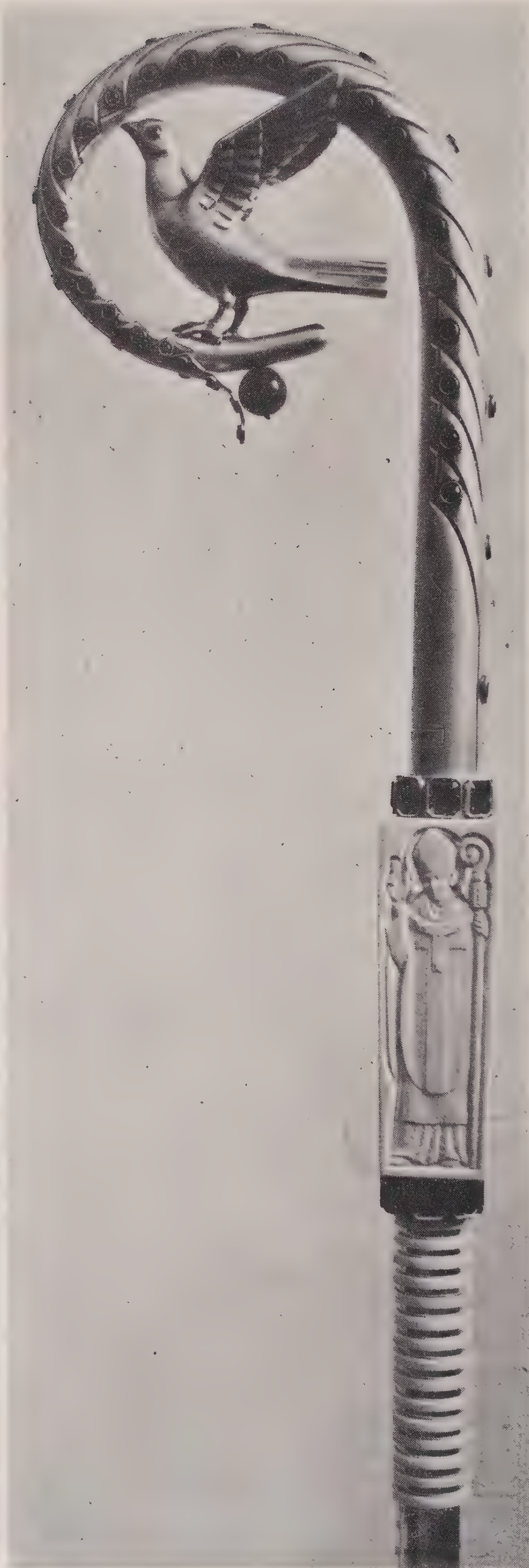


Bugia o palmatoria eseguita in argento sbalzato e cesellato. Sull'impugnatura, costituita da una foglia di palma stilizzata, sono incastonate venticinque granate. La base della bugia, sotto la quale sono collocate sei corniole, è dorata e sormontata da un rocco d'avorio su cui è scolpito il simbolo dell'Evangelista S. Giovanni; il piattello portacera è di plexiglas, il bussolotto per candela dorato e lucidato.

*Perchè la Scuola B. Angelico non pubblica più frequentemente le opere che eseguisce? Tale domanda ci è stata rivolta da più d'uno dei nostri amici e, avendola accolta come un segno di ammirazione e di stima per il nostro lavoro, ci sentiamo in dovere di assicurare con la presente pubblicazione che ci siamo proposti di assecondare il desiderio dei nostri amici lettori. Tale desiderio è anche nostro, ma finora è rimasto in parte insoddisfatto per motivi di carattere tecnico, per esempio, per citarne uno che può essere dimostrativo, l'impossibilità di fotografare in tempo i pezzi eseguiti. Essi infatti richiedono una notevole quantità di tempo e molto spesso vengono commissionati in ritardo, con una data di consegna improrogabile. Tuttavia sarà nostro impegno superare tali difficoltà per presentare più frequentemente in visione ai lettori di « A.C. » alcuni saggi delle nostre opere che vogliono essere non tanto un omaggio all'arte, ma attraverso l'arte vero culto di Dio.*

*Gli arredi che pubblichiamo sono stati eseguiti per il nuovo Vescovo Ausiliare di Milano Sua Ecc. Mons.* Giovanni Colombo, *consacrato nella Basilica Ambrosiana il 7 dicembre u.s.*





Pastorale in argento, avorio, pietre preziose. La voluta è parzialmente dorata. Racchiude all'interno una graziosa simbolica colombella, all'esterno è avvolta da una foglia di palma stilizzata sbalzata e cesellata che porta incastonate ben sessantasei tormaline verdi ed una avventurina sferica pure verde. Alla base della voluta è inciso lo stemma del novello Vescovo con il relativo motto: « Veritas et Amor ». L'impugnatura è costituita da una serie di anelli intercalati in avorio e argento dorato e sopra di essa è fissato tra due anelli di ametiste un rocco d'avorio leggermente piramidale a quattro facce sulle quali sono scolpite le figure della Vergine, di S. Giovanni Evangelista, di S. Ambrogio e S. Carlo.

Mitra preziosa in seta pura con ricami e pietre preziose. La prima foto presenta una faccia della mitra con colomba su sfondo di fogliette stilizzate terminanti in rose centrate da granate. La fascia circolare di avventurine verdi a taglio rettangolare completa ed arricchisce la mitra nella parte inferiore.

La seconda foto presenta l'altra faccia della mitra Su un campo finemente lavorato risalta il monogramma di Cristo e di Maria con un'acquamarina in testa. Una successione di stelle con al centro un topazio sfaccettato costituisce la parte terminale. Sulle infule è ricamato lo stemma del Vescovo.



Guanti in maglia di seta con manichini in tela di seta. Il dorso ed il manichino sono ricamati. I guanti sono stati eseguiti nei colori liturgici.



Pantofole in lamiglia con decorazione ricamata in seta e oro, fodera in pelle e suola di cuoio. Come i guanti sono state eseguite nei colori liturgici.

# QUESTA L'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

*di Sergio Paolo Caligaris*

## XI

### L'ARCHITETTURA NORD AMERICANA E FRANK LLOYD WRIGHT

L'andamento della storiografia dell'architettura moderna, ha, allo stato attuale, una certa concatenazione dei fatti, che corrisponde più o meno a quello da noi seguito fino ad ora, ed anche in genere, chi se ne discosta, non fa che praticamente confermarlo in altro modo: prima Morris, poi il Liberty (contemporaneamente all'uno e all'altro l'architettura degli ingegneri) poi il razionalismo, l'espressionismo, il neoplasticismo, gli scandinavi e Aalto.

Alla fine l'architettura nordamericana del secolo passato e Wright.

Perchè questo? ci si potrebbe domandare; prima di tutto per il fatto che Wright è contemporaneo di tutto l'andamento storico sopra accennato, in secondo luogo perchè l'esperienza di Wright segue quella della scuola di Chicago, la quale preannuncia in modi di ben poco diversi il razionalismo europeo degli anni '20 - '30.




**Jon Wellbonr Root e Daniel Hudson Burnham: veduta esterna del Monadnok Blok di Chicago costruito nel 1891.**

Di conseguenza Wright ha il suo posto alla conclusione di tutto il progredire degli avvenimenti, dopo l'architettura nordica europea, poichè l'architettura nordica europea, come abbiamo visto nella puntata precedente, imposta il problema del superamento dei limiti dell'architettura razionalista. Per cui Wright per la sua complessa personalità, per la sua incontestabile genialità e per le sue radici storiche può dare una adeguata conclusione ai movimenti europei e dare una valida base di partenza ai successivi svolgimenti.

Ciò premesso riprendiamo il nostro discorso.

L'architettura americana del secolo XIX ha un corso di sviluppo che in parte rispecchia e in parte no il contemporaneo divenire dell'architettura europea.

Abbiamo anche in America una architettura neomedioevale, un'architettura classicheggiante, ma in che rapporto stanno questi fenomeni rispetto agli analoghi fenomeni europei?

Questo è uno dei quesiti di maggior rilievo che si incontra nell'imbastire una qualsivoglia traccia della storia dell'architettura nordamericana dell' '800.

In più, rispetto all'Europa c'è un'architettura, diremo così spontanea, (ma si tratta solo in parte di architettura spontanea nel senso odierno ed europeo della parola), che vigoreggia per lungo tempo, impostando e risolvendo problemi pressochè capitali nell'uso e nell'impiego di materiali tradizionali e no.

Abbiamo detto che in America c'è una architettura classicheggiante; è questo un fenomeno che si sviluppa per tutto il '700 per diretta influenza della contemporanea architettura georgiana inglese, e anche per indiretta e mediata influenza palladiana.

Le caratteristiche di semplicità dell'architettura georgiana sono di non poca importanza come componenti del mutarsi dell'architettura del Nordamerica. Non dimentichiamo il gusto particolare di quest'architettura per il paramento di mattoni in vista e del contrasto che esso normalmente fa con le scorniciature in pietra delle finestre e delle porte; di conseguenza possiamo renderci conto come l'architettura georgiana possa aver contribuito a concimare le nuove idee in America e in Inghilterra (si pensi a Morris e a certi lati delle Arti and Crafts).

Queste caratteristiche di spontaneità e di schiettezza le troviamo anche nella architettura che abbiamo chiamato spontanea: si tratta dell'architettura dei coloni e dei contadini dell'interno della costa atlantica, nel Vermont, nella Pennsylvania e nello stato di New York, nella quale è rimarchevolissima la razionalità con cui viene usato il mattone, il legno e la pietra. Dobbiamo pensare che mentre in Eu-



ropa l'uso nell'architettura spontanea dei materiali tradizionali poteva alle volte far vedere i vacillamenti e la consunzione dovute all'abitudinarietà scaduta in routine meccanica, in America la tradizione costruttrice del popolo era piuttosto recente, infatti nella seconda metà del '600 i coloni non abitavano più in capanne ma in case di legno, di pietra, di mattoni. Nella prima metà dell' '800, perciò la architettura spontanea americana aveva dietro di sé una tradizione abbastanza vecchia per darle sicurezza di tecnica e di espressione e non così antica nel tempo da cagionare decadimento e decrepitezza. Abbiamo detto però che bisogna parlare di architettura spontanea in maniera un poco diversa da quanto si usa in Europa, poichè, anche se ciò può sembrare un poco arbitrario faremo entrare sotto questo titolo anche la prima edilizia commerciale e industriale, fino a tanto che non sorgeranno le prime spiccate individualità di architetti; considereremo altresì sempre sotto questo titolo anche le prime architetture nate da umili, ma importanti nelle conseguenze, scoperte tecniche.

Verso la metà dell'800 si manifesta negli Stati Uniti un tipo di edilizia in ferro per opera di anonimi costruttori. Le manifestazioni più importanti le abbiamo a St. Louis e a New York, dove questo primo fiorire dell'architettura' in ferro ha un autore dalla ben definita personalità: James Bogardus; si tratta di un'architettura con colonne e travi di ghisa, che costituisce un po' il parallelo americano di quanto avevamo già visto in Francia ad opera di Labrouste.

Oltre agli edifici commerciali di St. Louis con colonne di ghisa ed ampie vetrate, fatti tutti tra il '50 ed il '60, dobbiamo citare la sede della casa editrice Harper and Brothers a New York, costruita da Bogardus nel 1854 con colonne di ghisa e vetrate come pareti di riempimento in facciata. Ci troviamo di fronte al più valido capostipite della Scuola di Chicago.

Al progresso portato dall'introdursi su vasta scala della struttura edilizia in ferro, con soluzioni alle volte precorritrici (vedere a questo proposito l'opera e i progetti di Bogardus) si deve aggiungere il progredire di altre tecniche costruttive, per esempio lo spettacolare progresso fatto dalla struttura in legno dopo che George Washington Snow inventò la Balloon Frame (struttura a pallone). Invece di usare il legno a grosse travi incastrate si prese ad usare listelli sottili inchiodati causando una vera rivoluzione nel campo dell'edilizia minore in legno.

Nella foto a sinistra, **Louis H. Sullivan: particolare esterno del Meyer Building, Chicago (1894);** sotto: **magazzini Carson Pirie Scott, Chicago (1899-1904).**

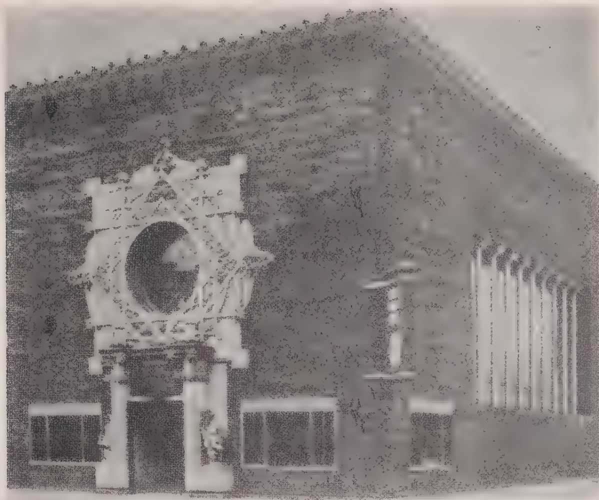


Questo nuovo sistema costruttivo aiutò in misura superlativa il repentino ingrandirsi di Chicago nel giro di pochi anni, e quest'origine di novità tecnologica può far quasi presagire quella che sarà la novità e l'importanza della scuola architettonica di Chicago tra il '75 e il '94.

Ma prima di trattare della scuola di Chicago dobbiamo parlare di un altro dei fenomeni che hanno concorso al formarsi dell'architettura americana del secolo scorso, ovverosia l'architettura di ispirazione medioevale. Non abbiamo detto architettura neomedioevale ma architettura di ispirazione medioevale; infatti nelle manifestazioni di maggior rilievo, cioè Richardson e Root, a somiglianza di quanto avvenne in Inghilterra con il medioevalismo di Morris e delle Arts and Crafts, ci si attaccò all'architettura medioevale non per copiarne la corteccia ma per succhiare lo spirito che animava l'involucro. Le biblioteche costruite qua e là tra il Massachusett e l'Illinois da Richardson circa gli anni '72 - '85 sono particolarmente indicative dell'atteggiamento su esposto, e meglio ancora vediamo questa ricerca dello spirito degli antichi al di là delle loro forme nelle opere di Root, autore di quel Monadnock Blok che iniziò nel 1891 la serie dei grattacieli. Tutto in mattoni, squadrato, con bovindi appena accennati, le finestre tagliate nel muro senza scorniciature, è ancora oggi uno dei più bei grattacieli che siano stati costruiti.

Dal neoromanico ad una nuova espressione artistica, esatta secondo i materiali e la cultura del tempo, questo si potrebbe definire l'iter di Root. Con Root siamo già abbondantemente nella riserva della Scuola di Chicago, con una componente importantissima, cioè l'architettura medioevaleggiante.

La Scuola di Chicago che porta la sua influenza in tutto il Middle West, consiste nello spirito vario e assetato di novità proveniente dal neomedioevalismo non accademico





**Louis H. Sullivan: Banca a Grennel nel Iowa (1914). Frank Lloyd Wright: Taliesin est - residenza invernale di Wright e della sua scuola nell'Arizona (1938).**

di Richardson, nell'uso posseduto e corretto delle nuove tecniche costruttive, come il ferro, già oramai sperimentato da una attività trentennale che aveva preso inizio, come già visto, alla metà del secolo per opera di Bogardus a New York; il tutto ammannito da autentici artisti.

La serie delle opere che meglio illustrano l'attività architettonica di questo gruppo di architetti inizia nel 1879 con il Leiter Building ad opera di William Le Baron Jenny, con il quale abbiamo già adulte le migliori caratteristiche di tutti quegli architetti tra cui primeggerà Louis Sullivan, maestro di Wright.

Con il Leiter Building pilastri principali in mattoni, pilastri secondari in ferro e grandi superfici vetrate tra pilastro e pilastro, decorazione pressochè inesistente e quel poco che c'è, fatto con lo scopo preciso di mettere in evidenza particolare la membratura strutturale e architettonica. Si può ben affermare che tutte le esperienze americane anteriori sono state completamente assimilate al punto di creare la Scuola di Chicago già matura e completa nella sua tematica compositiva, strutturale e decorativa.

Per ciò che riguarda Louis Sullivan possiamo notare un progressivo evolversi da una personale reinterpretazione di modi medioevali nelle primissime opere, soprattutto le piccole case di abitazione, via via ad un più maturo mondo figurativo nelle opere successive fino alle ultime.

Già abbiamo visto in William Le Baron Jenney le caratteristiche fondamentali della Scuola di Chicago; queste caratteristiche, che negli altri architetti del Middle West rimarranno sempre così allo stato iniziale troveranno in Sullivan personali e successive rielaborazioni che avranno come termine il Meyer Building del 1894 e i magazzini Carson Pirie and Scott del 1899-1904.

Cioè con Sullivan abbiamo già l'architettura razionalista europea degli anni '20: superfici liscie, progressivo abbandono della decorazione e grandi aperture vetrate. Notevolissimo poi nel Meyer Building il puro e semplice paramento di mattoni in vista esteso a tutta la facciata. « Form follows function » la forma segue la funzione, è la più nota affermazione del Sullivan critico; si può ben dire che il Sullivan architetto l'ha abbondantemente dimostrata con prove e controprove.

Prima di passare a Wright vorremmo accennare a due fatti, l'Esposizione Mondiale di Chicago del 1893 e il mutamento degli ultimi vent'anni di attività di Sullivan.

L'Esposizione del '93 crea un certo sbandamento nell'attività edilizia di Chicago e una inimmaginabile reviviscenza di rancido classicume « Ecole des Beaux Artes »; ciò determina per il gruppo di architetti più avanzati la perdita delle commissioni di maggior mole, questo fatto porta i più giovani ed attivi, ad esempio Elmslie, a lavorare in provincia e in Sullivan un



**Frank Lloyd Wright: Midway Gardens, Chicago (1914).**



**Franck Lloyd Wright: Casa Kaufmann (1936).**

ripiegarsi su se stesso a riflettere sul portato della propria attività dagli inizi fino al 1904.

Nascono nel decennio successivo a questa data le due ultime opere significative di Sullivan: la casa Babson a Riverside (Chicago) e la banca a Grennel nell'Iowa.

Sullivan in questo periodo di scarso lavoro e di meditazione, matura sempre meglio la sua arte con risultati che lo portano a superare i capisaldi della Scuola di Chicago 1870-1900. Questo superamento lo portano nella casa Babson dal 1907, a quel rivolgimento dall'esterno all'interno (nel concepimento di una casa d'abitazione) che sarà poi il nucleo fondamentale dell'attività di Wright. Con la banca di Grennel (Iowa) del 1914, se ragionassimo con il metro europeo, potremmo riparlare del razionalismo di Chicago; però se guardiamo un po' attentamente, vi vediamo una completa liberazione da strutturalismi fini a se stessi o, quanto meno, preponderanti su tutti i vari elementi che compongono un edificio. C'è già in queste ultimissime opere di Sullivan qualcuno degli aspetti che presentano alcune delle ultime opere di Wright, come il teatro di Dallas ed il Museo Guggenheim a New York, qualcosa che supera il « razionalismo programmatico » e « l'organicismo programmatico » in nome di quel qualche cosa che è l'architettura senza aggettivi ma con tutti i sostantivi (intesi proprio come elementi di sotanza) della sua effettiva e completa realtà: comprendendo questa realtà tutte le condizioni e circostanze che originano l'edificio. Qui giunti ci accorgiamo però che Sullivan ci ha portati alla fine dell' '800 americano aprendoci la porta del nuovo secolo con Wright.

Frank Lloyd Wright, nato nel 1868, inizia la sua attività di architetto indipendente intorno al 1890; nel 1893 con la Winslow House, manifesta già tutto ciò che formerà fino alla morte, avvenuta nel 1959, la sostanza della sua architettura.

Incominciato a parlare di Wright sarebbe ben difficile porre una misura al discorso che il cumulo stesso delle opere e degli scritti di questo grande architetto continuerebbe ad alimentare come benzina sul fuoco. Ci studieremo di dire in breve qualcosa che ci faccia capire, in poche righe, ciò per cui Wright è così importante. Abbiamo visto con le ultime opere della attività di Sullivan il passo in avanti che facevano compiere. Si deve dire che molti giovani architetti americani, a Chicago e fuori, avevano sviluppato elementi e motivi che nel loro complesso portavano con evidenza al superamento delle posizioni razionaliste dell'architettura del Middle West. Bisogna però aggiungere che solo Wright portò così in là questo passo da far sì che dal razionalismo di Chicago non solo si giungesse ad un superamento di questa posizione ma addirittura si travalicasse all'architettura organica. Come allo stesso modo gli organismi naturali e le piante nascono, si sviluppano e compiono le loro funzioni, così l'opera architettonica nasca e viva con quell'equilibrio fra tutti i suoi elementi componenti che è proprio degli organismi viventi.

Abbiamo visto nella nostra panoramica sull'architettura contemporanea come a seconda delle mode culturali o tecnologiche si sia data importanza a certi materiali, rispetto a tutti gli altri, oppure si siano preferiti certi elementi figurativi piuttosto che certi altri unicamente per pregiudizio intellettualistico, (fondato magari fin che si vuole ma sempre pregiudizio); con Wright abbiamo una visione dell'architettura in cui ogni elemento ha l'importanza sua propria effettiva, nè di più nè di meno; unico elemento dominante la personalità dell'uomo che si trova in relazione con l'opera architettonica, d'altra parte non si tratta di un predominio sopraffacente ma equilibrato nel senso che come avviene o dovrebbe avvenire nei rapporti tra l'uomo e la natura, il predominio dell'uomo su di essa non può travalicare certi limiti e certe leggi.

Da ciò viene la varietà e l'unità dell'opera Wrightiana. La varietà è conseguenza della stessa adattabilità dell'architetto alle variabili condizioni ambientali, e l'unità oltre a dipendere paradossalmente da questa stessa varietà, ha il suo fulcro nell'essere la sua architettura pensata (pensata e non vagamente intuita) tutta dal di dentro; non bisogna mai dimenticare che Wright ha sempre ripetuto fino alla noia quell' illuminante passo di Lao — Tse: « non le quattro mura sono la realtà della casa ma lo spazio vuoto racchiuso da esse ». E ciò mi sembra abbastanza sufficiente per capire la continuità e l'unità di tutta la sterminata produzione Wrightiana.

Sempre più venendo fino alle ultimissime opere vediamo che l'opera di questo vero genio tende a maggiormente investirsi dell'organica unità di tutti i suesposti elementi e caratteristiche, sviluppando i motivi iniziali e non escludendo approfondimenti futuri.

Un esame accurato di tutta la sua attività può portare solo a questa conclusione, la quale indica da sola l' insostituibile grandezza di Frank Lloyd Wright, l'architetto che più e meglio di ogni altro fa fare all'architettura di tutto il mondo il salto da un'epoca all'altra.

# INDICE 1960

NOTIZIARIO



REDAZIONALI



QUESTA L'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA



URBANISTICA SACRA



SCUOLA BEATO ANGELICO



ARTE ANTICA



ARTE MODERNA



NECROLOGI



RIVISTE:

*DAS MUNSTER*:



*FEDE E ARTE*:



*ART D'EGLISE*:



DISCUSSIONI



ARTISTI

COLLABORATORI



RECENSIONI:



PUBBLICITA'



# RUBRICA THEATRICA

REDAZIONE



TEATRO SACRO



COREOGRAFIA



DANZA



TECNICHE TEATRALI



TESTI TEATRALI



RUBRICA STORICA



NOTIZIE E RECENSIONI

# CILSA

## CERAMICHE DI LISSONE S. p. A.

Uffici: Milano - Via della Posta, 10 - Tel. 80.85.20



tipo **acapulco**

### frangisole

Il grigliato frangisole, in cotto, in ceramica, in materiale semigreificato sia grezzo che smaltato, può essere efficacemente impiegato in campo edilizio allo scopo di schermare dal sole e dagli sguardi terrazze e balconi, di sottrarre alla vista balconi di servizio. Grazie alla leggerezza dei disegni, alla pastosità del cotto, alla solidità del grès ed alla brillantezza degli smalti, suggerisce eleganti e funzionali soluzioni di parapetti di balconi, di terrazze e di recinzioni di giardini.

**Tipo ACAPULCO al Tennis Club di Milano; progetto dell'Arch. Salvadè.**

peter gogel

# questo è un bel pavimento

Un pavimento di materiale plastico? Si. E al costo delle marmette comuni. Un pavimento che non invecchia, che non diventa fragile col tempo, che si pulisce con facilità, che non si scheggia né si riga, che non assorbe polvere, che isola dall'umidità, dal caldo, dal freddo, dal rumore.
Questo è il pavimento DOMOSIC inalterabile più del marmo, confortevole più del legno, economico come le piastrelle.
E senza doverle togliere, le vecchie piastrelle, senza dover riempire la casa di muratori e di polvere, direttamente, semplicemente, velocemente, un pavimento DOMOSIC, nei colori che preferite, fa della vostra casa una casa giovane.



**domosic**

**Domosic s.p.a. - Direzione e Stabilimenti**
**Castiglione Olona (Varese)**